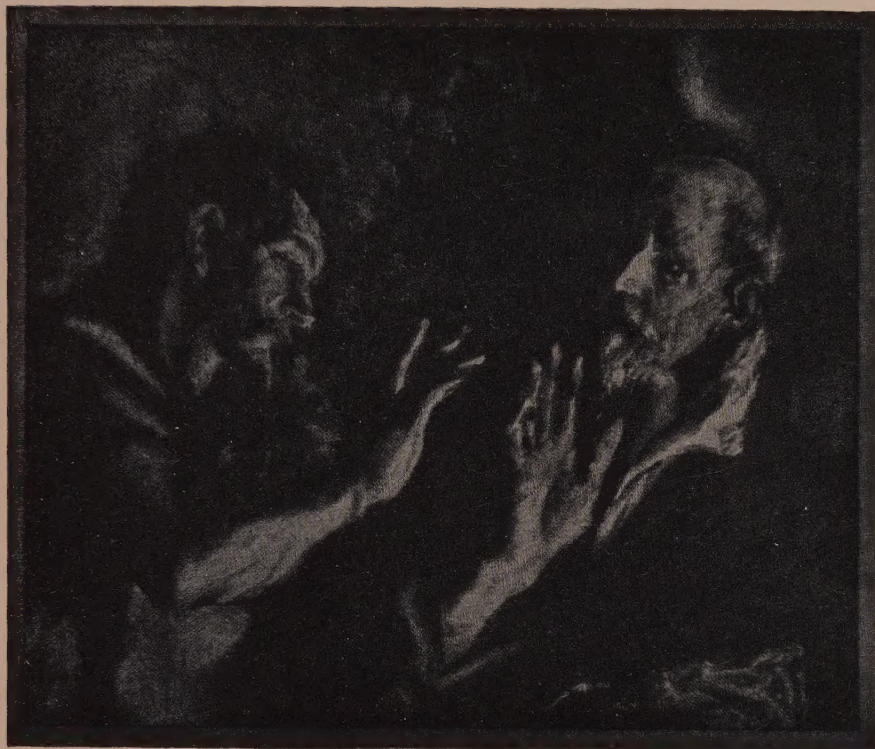


GAZETTE DES BEAUX-ARTS

M A I - J U I N 1937



S O M M A I R E

LE RÔLE ARTISTIQUE ET SOCIAL DES ORFÈVRES-GRAVEURS
FRANÇAIS AU MOYEN ÂGE, PAR M. ANDRÉ-CHARLES COPPIER.
¶ MICHEL-ANGE OU VENUSTI, PAR M. GIUSEPPE PARRONI.
¶ GRECO, PAR M. JEAN BABELON. ¶ LES TRAVAUX DU SCULPTEUR
JACQUES BOUSSEAU DANS LES JARDINS ROYAUX D'ESPAGNE, PAR
M^{lles} MARTHE ET JEANNE DIGARD. ¶ LA TENTURE DES TRIOMPHES
MARINS, D'APRÈS JEAN I BÉRAIN, PAR M. ROGER-ARMAND WEIGERT.
¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES. ¶ MUSÉOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

VI^e PÉRIODE. — TOME XVII, 887^e LIVRAISON MENSUELLE. SOIXANTE-DIX-NEUVIÈME ANNÉE

Prix de ce numéro : 20 francs

Printed in Germany

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

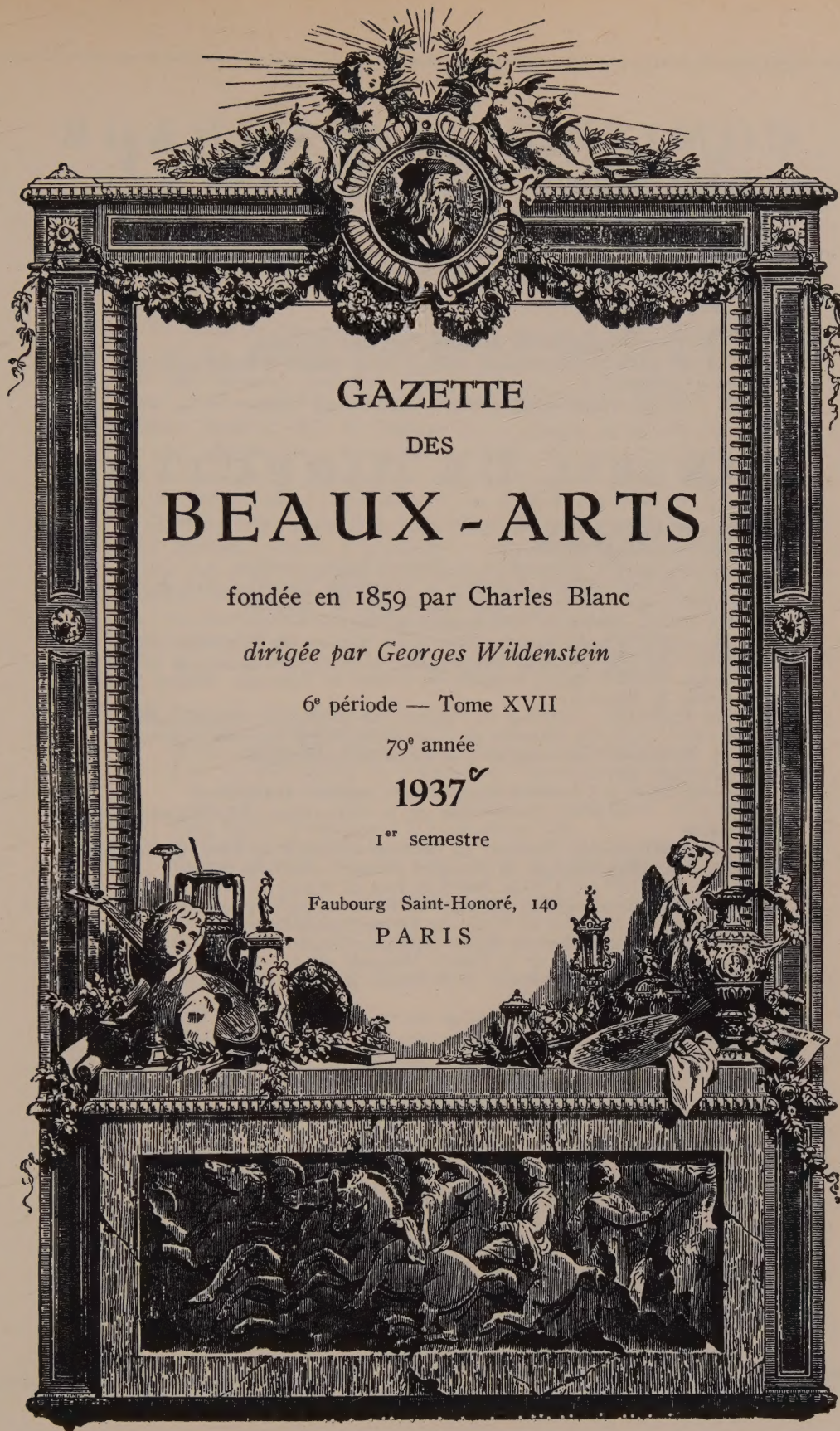
SOIXANTE-DIX-NEUVIÈME ANNÉE. — SIXIÈME PÉRIODE
TOME DIX-SEPTIÈME

Reprinted with permission of the original publishers by

KRAUS REPRINT LTD.

Nendeln, Liechtenstein
1968

Printed in Germany



GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

fondée en 1859 par Charles Blanc

dirigée par Georges Wildenstein

6^e période — Tome XVII

79^e année

1937^v

1^{er} semestre

Faubourg Saint-Honoré, 140
PARIS



COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

José LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

CONSEIL DE DIRECTION

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON, Conservateur de la Tate Gallery, Millbank;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie, membre de l'Institut;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;;

JENS THUIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

ÉMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles, *rédacteur en chef*.

C O N S E I L DE DIRECTION

Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFAALCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON, Conservateur de la Tate Gallery, Londres;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL Y. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

S O M M A I R E

M A I - J U I N 1937

| | |
|---|-----|
| Le rôle artistique et social des orfèvres-graveurs français au Moyen Age, par <i>M. André-Charles COPPIER</i> | 261 |
| Michel-Ange ou Venusti, par <i>M. Giuseppe PARRONI</i> | 283 |
| Greco, par <i>M. Jean BABELON</i> , Conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles.. | 299 |
| Les travaux du sculpteur Jacques Bousseau dans les jardins royaux d'Espagne, par <i>Mlles Marthe et Jeanne DIGARD</i> ... | 315 |
| La tenture des triomphes marins, d'après Jean I Bérain, par <i>M. Roger-Armand WEIGERT</i> | 329 |
| Bibliographie | 335 |
| Revue des Revues..... | 338 |
| Muséographie | 340 |

Sur la couverture de ce fascicule est reproduit un détail de *l'Adoration des Bergers* par Greco, toile faisant partie de la Collection Royale de Roumanie et figurant à l'Exposition Greco organisée par la *Gazette des Beaux-Arts*.

D U N O Y E R D E S E G O N Z A C

De prime abord, on cherche, sans le trouver, le commun dénominateur d'un côté de ces aquarelles terreuses, surchargées, de ces eaux lourdes, de ces feuillages opaques, de ces glèbes denses, et de l'autre de ces eaux-fortes à peine égratignées, de ces dessins qui sont des traces de pointe d'épingle, des fils de la Vierge, les féliures d'un cristal ou l'écheveau embrouillé d'une soie légère.

Le contraste paraît irréductible, mais cette antinomie n'est qu'une illusion. Si votre regard s'y appuie, le fond de l'écran cède et le paysage s'éploie en profondeur, une surface grenue et raboteuse s'émeut jusqu'au frémissement; d'une bourbe épaisse naît une eau claire et luisante, et le vent qui rebrousse un arbre touffu pousse le ciel vers les espaces sans limites. Par contre, ce qui semblait impalpable et d'une inquiétante fragilité, acquiert tout d'un coup lourdeur, volume et consistance, tant l'espace est étroitement capté dans ces lignes si ténues. Le modelé naît de rien, ou presque, du lancé d'une courbe miraculeuse de justesse. Le corps d'Isadora Duncan n'est pas le simple chiffre de la danse, mais sa chair même est rendue présente. De même l'étal des denrées qui alimentent les « cuisines » : poissons, hures et fromages, exhibe non pas des symboles ou des abstractions, mais de fermes nourritures; quelques traits suffisent à planter un clown bien vivant ou à faire sentir la pesée mécanique des corps des boxeurs.

Dunoyer de Segonzac, dont les gravures et les aquarelles sont exposées actuellement à la Bibliothèque Nationale, est donc mieux qu'un virtuose et l'un des créateurs de formes les plus curieuses de ce temps. Sa mathématique ne l'entraîne pas loin des réalités, et cet intellectuel est doué d'une sensibilité aiguë. Ces taches de lavas, ces paquets de fils entrecroisés s'ordonnent en figures d'une exquise délicatesse, une graphie sèche et nerveuse scande le rythme des vastes horizons. Le caprice qui s'amuse à extraire des êtres et des choses leurs données essentielles est d'une si singulière perspicacité qu'il leur confère une humanité souvent poignante. De là vient le charme de ces images illustrant tant de thèmes différents, depuis la Treille muscate de Colette, jusqu'aux Croix de bois de Dorgelès, et à Bubu de Montparnasse, l'accord subtil du graveur et de l'écrivain en une confraternité périlleuse, et aussi la poésie profonde de ces paysages des Géorgiques tracés d'une main impondérable.



FIG. 1. — TYMPAN DE SAINT-TROPHIME D'ARLES.

Phot. Giraudon.

LE RÔLE ARTISTIQUE ET SOCIAL DES ORFÈVRES - GRAVEURS FRANÇAIS AU MOYEN ÂGE

IL serait impossible d'avoir une vue d'ensemble sur l'importante activité des ateliers d'orfèvres-graveurs au moyen âge sans se rapporter aux *Chroniques* décrivant leurs œuvres détruites, et surtout au *Traité* du moine Théophile, ce guide technique du peintre-graveur-orfèvre-verrier du XI^e siècle, où il a résumé les secrets traditionnels d'une profession quasi sacerdotale, exercée par des évêques, des abbés, et même, au VII^e siècle, par un ministre du roi des Francs : saint Eloi.

L'élément de prestige et de sécurité monétaire que les orfèvres, graveurs et batteurs de monnaies, apportaient aux princes, à demi barbares, du haut moyen âge, suffirait à justifier cette faveur persistante de quelques fortes personnalités capables de ciseler des sceaux, d'illustrer des manuscrits, de les recouvrir de plats de reliure



FIG. 2. — TYMPAN DU PORTAIL DE VÉZELAY.

émaillés et gemmés encadrant des ivoires; mais tout aussi bien de magnifier les personnes royales par cent orfèvreries d'apparat.

Suger, durant sa régence du royaume de Louis VII, et déjà sous le règne de Louis VI, semble avoir tiré le meilleur parti de l'art des orfèvres de Lorraine en leur confiant le soin de faire du trésor de Saint-Denis l'objet d'une admiration si unanime que le pape Eugène III, consacrant son abbaye, en 1147, fulmina l'excommunication contre ceux qui oseraient y porter la main. Déjà, bien avant le grand élan d'émulation somptuaire favorisé par Suger, la région entre Meuse et Moselle était célèbre par l'importance des monuments d'orfèvrerie émaillée et gravée répartis dans les cathédrales et les abbayes des évêchés de Toul, Metz, Verdun et Liège, en provenance de Huy et de Verdun où des ateliers étaient en pleine activité artistique.

L'étroite spécialisation des arts modernes, subdivisés en genres et en styles rivaux, ne permet plus guère d'entrevoir la multiplicité des travaux exécutés dans un même atelier et exportés fort loin de leur lieu d'origine par les envoyés royaux ou impériaux en présents d'ambassade, ou en offrandes de pèlerinage, vers des abbayes célèbres dont il ne reste rien aujourd'hui. De là ces erreurs dans les attributions d'origine causées par un rapprochement géographique, démenti trop souvent par le style des objets visés sans examen technique.

Mais avant d'apporter une démonstration effective de cette activité des graveurs français du moyen âge, je voudrais, tout d'abord, dissiper une légende, un grave malentendu de bibliothécaire, qui a faussé l'histoire de la gravure, en négligeant les principaux buts, et les attributions, très étendues, de cet art ancien.



FIG. 3. — TYMPAN DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

I. — LA PRIMAUTÉ DES GRAVEURS FRANÇAIS.

On a cru, on a fait croire, que l'unique objet de cet art précieux était de multiplier des estampes, et qu'il aurait commencé avec la première épreuve connue; mais SUR PAPIER SEULEMENT. L'un de ses derniers historiens d'ensemble, — le normalien Léon Rosenthal — a rendu concret ce malentendu dans une phrase bien singulière : « *L'on conserve, dit-il, une toile imprimée du XIV^e siècle, où L'HISTOIRE D'ŒDIPE est figurée de la façon la plus remarquable; QU'IL VÎNT A LA PENSÉE DE SUBSTITUER LE VÉLIN A LA TOILE et LA GRAVURE ÉTAIT CRÉÉE* » (*La Gravure*, Paris, H. Laurens, 1909, page 5). Quel contresens!!

Si c'était le travail subséquent, et tout mécanique, de son impression qui eût créé l'œuvre d'art gravée, il faudrait dire aussi qu'il n'y a de sculpture que dans ses moulages, de poésie que dans son édition! Non! l'œuvre d'art de gravure est en puissance dans le dessin préparatoire, dans l'invention de son sujet; elle est en substance sur la plaque gravée; mais non pas seulement dans ses applications commerciales, par l'impression sur papier ou bien par le moulage au plâtre, ou au soufre, des premiers âges de la gravure.

On a bataillé longtemps, avec acrimonie, entre bibliothécaires, autour d'une prétendue épreuve d'un nielle du Bargello de Florence, attribué, à tort, par l'abbé

Zani à Maso Finiguerra, pour établir la date-limite de 1456 qui marqua, durant 150 ans, — au dire de Vasari, — l'extrême ancienneté de la gravure, et son invention en Italie. On en sourit aujourd'hui; quelqu'un s'est aperçu récemment que la pièce trop célèbre de la Bibliothèque Nationale n'est même pas *une estampe*; Dutuit a démontré qu'elle ne provient pas de ce nielle, lequel ne peut pas être celui attribué à Finiguerra par Vasari. D'autre part, Benvenuto Cellini, — grand admirateur des nielles de ce maître, — nous affirme qu'ils ont été gravés sur des dessins d'Antonio del Pollaiuolo qui ne pouvait suffire à graver toutes ses inventions. C'était beaucoup de bruit autour d'une bévue du bibliothécaire de Bologne, l'abbé Zani.

La querelle des archivistes reprit sur une autre erreur de lecture, à propos de la découverte d'une informe vignette de scapulaire, gravée au procédé *du criblé* d'après la *Sainte-Face de Laon*, qu'on voulut dater, abusivement, de 1406. On s'est disputé plus encore autour des xylographies incunables de l'APOCALYPSE, de l'ARS MORIENDI, de la BIBLE DES PAUVRES, du SPECULUM HUMANAЕ SALVATIONIS, pour revendiquer l'invention de l'estampe au profit de la Flandre, de l'Allemagne ou de la Bourgogne du xv^e siècle, en reculant leur apparition en deçà d'une médiocre estampe allemande, le SAINT CHRISTOPHE de la collection de lord Spencer, datée de 1423. Tout cela reste assez vain du point de vue de l'art réel et de la technique de la gravure, dont les imprimés ne sont, à tout prendre, qu'un dérivé commercial.

Loin de moi, cependant, l'intention d'amoindrir, de déprécier les merveilles de la belle estampe d'art; on sait assez combien j'en suis l'admirateur fervent et même passionné. Mais du point de vue de la technique et de l'art proprement dit, la question des impressions de la gravure n'est qu'un incident dans la belle histoire d'un art qui n'a été vu, jusqu'ici, bien à tort, que de ce seul côté.

Tandis qu'un regard d'ensemble sur les champs d'action si multiples de la gravure au moyen âge suffirait à rappeler leur énumération dans le *Traité* du moine Théophile, de 1060 environ, reprise par Benvenuto Cellini, en 1565, dans son *Traité de l'Orfèvrerie et de la Sculpture*, où il nous apprend qu'il pratiquait encore le nielle, l'émail; la gravure des sceaux, des médailles au repoussé, et des coins de monnaies, l'intaille des pierres dures, la gravure au burin et à l'eau-forte et leur impression, la décoration gravée des armes et des armures, des vases sacrés, des boutons de chape et enfin la fonte à cire perdue des grandes statues de bronze, réservée aux seuls orfèvres. Léonard, qui fut compagnon orfèvre, put modeler son *Colosse* à Milan; Michel-Ange ne l'aurait pas pu.

Au temps du moine Théophile (1020-1080), cet art comprenait, en outre, dans ses attributions logiques, toute l'exécution des vitraux — émaux agrandis — toute la décoration intérieure et extérieure des manuscrits illustrés, la gravure et la ciselure de ces merveilleux plats de reliure d'or et d'ivoire, comme ceux des ÉVANGÉLIAIRES du Cabinet des Médailles et de la Galerie d'Apollon; l'exécution de ces dessins au trait ou rehaussés d'enluminures à fond d'or comme celles du PSAUTIER DE LA REINE INGEBURGE (fig. 12 et 13), propriété de l'Institut à Chantilly, qui

sont l'équivalent sur parchemin des émaux sur or ou sur aurichalque sortis d'une même main ou d'un même atelier de graveur, comme nous le verrons tout à l'heure.

Si ces prémisses de démonstration technique sont acceptées, je puis opposer, aussitôt, à la trop tapageuse célébrité du SAINT CHRISTOPHE DE 1423, chez lord Spencer, où la critique allemande attache la gloire nationale — bien illusoire — de l'invention de l'estampe outre-Rhin, une autre pièce bourguignonne ou savoyarde, plus certainement datée de 1423.

II. — UNE GRAVURE INÉDITE DE 1423 : SAINT JEAN ET SAINT PAUL D'ORIGINE FRANÇAISE.

Elle représente *Saint Jean et Saint Paul* (fig. 8), debout dans une salle dallée et voûtée, à trois fenê — l'espadaon des vallée du Haut-Rhône gauche, un livre, où l'ébauche d'une si gramme. Saint Jean son manteau, ce catodème lui offrit le changea, par une bé silic dont on voit sor d'outarde. L'auteur nous laisser deux même, en barette de nant en mains des fond d'étoiles, où la vée en creux, en droite, 23 à gauche. lier de l'espadaon des l'Abbaye de Saint- ou de ceux d'Aimé le voit aux mains Sion, en 1419, au VIII de Savoie, ce y voir l'œuvre d'un des ducs de Savoie, guignon de la cour



FIG. 4. — LE SAUVEUR, AU TYMPAN DU PORTAIL
DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE CARENNAC (Lot).

tres. Saint Paul tient épée à deux mains Vaudois de la basse ne — et, sous le bras un érudit trouverait gnature en monopoorte, au travers de lice gemmé où Aris poison que l'Apôtre nédiction, en un batir la tête à crête semble avoir voulu portraits de lui-maitre-orfèvre, tebanderolles, sur date : 1423 est gradeux parties : 14 à Ce détail si particulommes d'armes de Maurice d'Agaune de Chalant, tel qu'on des combattants de temps d'Anédée détail m'inclinerait à orfèvre du premier ou bien d'un Bourde Philippe-le-Bon;



FIG. 5. — TYMPAN DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

ceci à titre provisoire et jusqu'à plus ample informé, Cette pièce, commencée, en partie, comme un nielle, offre des champlévés trop profonds pour n'être pas une première tentative vers l'estampe, dont le graveur n'aurait su tirer bénéfice pour n'avoir pas pensé que ses textes gravés à l'envers, sur les épreuves. Quoi qu'il en soit, voici donc, de date certaine, cette pièce, d'un pays de langue française, dix fois supérieure au *Saint Christophe* de 1423, mais dont on retrouverait le type de saint Paul dans le *Bréviaire* dit d'Amédée VIII, à Chambéry, ou dans cette *Apocalypse* dite de Savoie, exécutée à Ripaille, et que conserve l'Escurial. Si j'osais avancer un nom, j'inclinerais vers ce Perronnet Lamy qui fut l'un des orfèvres peintres d'Amédée VIII.

III. — L'ANNONCIATION EN MANIÈRE DE « TRAVAIL DE POINTS »

Mais ce n'est là qu'un des chaînons d'une démonstration par l'exemple dont voici l'un des autres éléments. C'est une ANNONCIATION (fig. 9), au procédé si improprement dit « *au criblé* », mais que le moine Théophile décrit minutieusement, avec plus de sens, sous le titre « *du travail de points* » au chapitre 72 de son *Traité*, avec la façon d'en fabriquer les outils. Si bien qu'on peut faire remonter l'origine de ce procédé, tout au moins à la génération précédant celle de Théophile, c'est-à-dire à la fin du x^e siècle ou au commencement du xi^e siècle.

Mais je ne prétends pas faire remonter cette *Annonciation* à la haute époque du début du xi^e siècle, car elle porte, à mes yeux, les indices certains qu'elle a été exécutée en Savoie, pour le Comte Vert, aux environs de 1360-65. Le Comte Vert — Amédée VI de Savoie — était ce prince fastueux, grand amateur insatiable d'orfèvrerie, si brillant coureur de tournois et d'expéditions somptuaires jusqu'en Orient, qu'il n'avait jamais assez d'armures orfévrées à ses armes, de gobelets d'or avec un émail à la croix de Savoie à l'intérieur et au fond; celui qui créa l'*Ordre du Collier de Savoie* en 1362, 77 ans avant la *Toison d'or*, au temps où il éclipsait Philippe le Hardi, dont les Etats de Bourgogne étaient moins vastes que les siens.

Cette *Annonciation* est signée : MILON, inscrit en trois lignes dans une tablette appendue à la droite du visage de la Vierge, avec les lettres I. B. ou I. R., *Inci-sore*, et l'autre lettre pouvant être l'initiale du lieu d'origine de son auteur. Milon est un nom savoyard qui est encore porté en Haute-Maurienne. Un Milon, maurien-nais, fut évêque de Turin, ville déjà savoyarde en 1182.

Les indices graphiques, d'où je tire ma conviction, quant à l'origine savoi-sienne de cette pièce et sa destination au Comte Vert, sont d'ordre héraldique, mais assez singuliers pour ne pas me leurrer dans cette attribution. Il faut savoir qu'on a des sceaux secrets du Comte Vert (ainsi nommé à cause de son goût pour les armures vertes), sceaux formés d'un « semé de croisettes » ou petites croix. Et ses monnaies d'argent sont frappées d'une étoile à six branches avec la devise : FERT; d'autres avec plusieurs étoiles à six branches. Or, cette gravure présente tout un « semé des mêmes croisettes » sur la prairie de la *Nativité*, placée à droite, au-dessus du toit de l'*Annonciation*; tandis que l'épisode de la *Visitation*, en pen-dant à gauche, a aussi sa prairie égayée d'un autre semis d'étoiles à six branches qu'on ne peut pas prendre pour des fleurs, puisqu'elles sont identiques à celle de la chape de l'Archange Gabriel, où l'on doit voir la préfiguration des quinze « Joies » de la Vierge. Le fermail de la chape est analogue au pendentif du premier *Collier de Savoie*. Ceci resterait assez peu concluant, si une fresque de Lanslevillard, en Haute-Maurienne, datée de 1446,

ne reproduisait cette AN-
NONCIATION gravée, avec
quelques progrès techni-
ques, notamment avec un
essai de perspective dans
le dallage que le graveur a
mis debout, sans la moin-
dre indication de fuite, en
dressant la mise en place
de l'oratoire de Marie. Or,
les deux carrelages sont
RIGOREUSEMENT IDENTI-
QUES dans leur singularité
de petits carreaux simulant
des creux à facettes. Les
attitudes de l'Ange et de
la Vierge SONT FORT SEM-
BLABLES. Le MÊME VASE
FLEURI d'un lis apparaît
entre les deux figures, sé-
parées par une banderolle



FIG. 6. — TYMPAN DE LA FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE DE MOISSAC.

avec le même texte. Ce serait peu encore, s'il n'y avait identité entre les deux présentations du MYSTÈRE DE LA CONCEPTION DE LA VIERGE, dont je ne connais aucune autre réplique, sauf partielle et si gauche, dans la *Bible des Pauvres*, très postérieure à la fresque de Lanslevillard.

Dieu le Père apparaît au plus haut du toit et au milieu de la pièce gravée, sur un ciel constellé de 24 étoiles; mais avec un bien singulier COLLIER fait de « lacs d'amour » et de fleurs, si l'on ne savait que l'Ordre du Comte-Vert comptait quinze roses et lacs d'amour, et tout autant de titulaires. Du bas de ce buste divin descend un rayon dirigé vers le giron de Marie; sur ce rayon, la Colombe de l'Esprit-Saint précède un minuscule Jésus plongeant, tout nu, vers sa future Mère, avec un tel élan que sa croix en est rejetée en arrière.

Dans la fresque de Lanslevillard, une intention plus délicate, tirée d'un Noël en patois local, fait diriger le rayon divin vers le FRONT de la Vierge; et Dieu le Père apparaît derrière un vitrail de l'oratoire pour illustrer ces vers délicieux de naïveté d'un vieux Mystère de Lanslevillard : « Jésus entra, c'est chose claire — en Elle comme le soleil passe — tout outre parmi la verrière — sans qu'aucun verre ne casse »; et aussi pour expliquer cette observation de l'Ange à Marie, dans le vieux Noël précité : « Ne te romps plus la cervelle — le Saint-Esprit sur toi viendra — droit comme un trait d'arbalète — qui te frappera sur la tête — et le Mystère s'accomplira ».

Cet ensemble de concordances, exclusivement savoyardes et si typiques, dans la conception nuancée de ces deux œuvres éloignées de près de 80 ans, semblerait indiquer que la gravure — dont il n'existe aucune estampe dans les collections publiques — a pu fournir quelques-unes de ces épreuves au frottis que les enlumineurs recouvraient de couleurs vives et de dorures, peut-être pour les premiers chevaliers de l'Ordre de Savoie seulement. J'ajoute qu'un vitrail de l'*Annonciation*, avec la devise : *Fert*, reproduit aussi cette antique gravure. Il est au Musée de Fribourg, en provenance de Romont, ville forte des Ducs de Savoie.

Sans m'attarder à une énumération fastidieuse d'œuvres gravées en France et dont on n'a pas d'épreuves, mais dont les originaux subsistent et peuvent en donner, je voudrais évoquer ici le grandiose et merveilleux ouvrage d'un maître français dont on sait peu de chose. Mais il suffit qu'on ait le nom avec la date certaine de l'achèvement de son œuvre pour être saisi d'orgueil national et d'admiration devant le somptueux ensemble des 51 grandes compositions gravées, niellées et émaillées par Nicolas de Verdun, entre 1178 et 1181, qui forment le grand triptyque d'un autel de l'Abbaye de Klosterneuburg, près de Vienne.

Certes, ceux qui n'ont pas tenu un burin, ni fait cuire un émail, me diront que je suis loin de mon sujet; que cet incomparable travail n'est pas de la gravure. Ce n'est pas de la gravure pour archiviste. C'est du grand art complet de graveur. Cependant, je me ferais fort d'en lever les empreintes au trait à l'aide du plâtre — et même sur papier — si j'y étais autorisé. Ce que je me garderais de demander,



FIG. 7. — TYMPAN DU PORTAIL CENTRAL DE NOTRE-DAME DE PARIS.

puisque les reproductions photographiques me suffiront à démontrer que ce grand maître du burin, ce Nicolas de Verdun, presque inconnu en France, a nécessairement fait œuvre de dessinateur, puis de GRAVEUR AU TRAIT, d'abord, avant de faire champléver les fonds par un compagnon, et poser les émaux par un autre, tandis qu'il poursuivait, lui-même, son œuvre admirable d'inventeur et d'inciseur direct de ces savantes compositions. Cela ne peut pas être contesté.

L'*Epaulière* de la Galerie d'Apollon, récemment offerte par les Amis du Louvre — et qui me semble de la même main — renseignerait bien mieux encore sur la magnificence d'un tel ouvrage que nos reproductions qui, néanmoins, en peuvent donner un aperçu.

IV. — LES ÉMAUX DE NICOLAS DE VERDUN A KLOSTERNEUBURG (1178 A 1181)

Il n'est pas douteux que si ce maître n'avait eu la précaution de signer et de dater son œuvre, elle eût été annexée, depuis longtemps, à l'art germanique, comme tant d'œuvres aussi belles et plus riches distribuées aux abbayes et évêchés d'Allemagne par Charlemagne, Charles le Chauve et même Dagobert, mais qui passent à tort pour avoir été ciselées outre-Rhin. Car la seule grande école traditionnelle de l'orfèvrerie du moyen âge, des cours de la Meuse et de la Moselle, a peuplé les

quatre évêchés de langue française, Toul, Metz, Verdun et Liège, d'un nombre infini de pièces gemmées, gravées et émaillées dont la trop grande somptuosité ET LE POIDS D'OR MONNAYABLE ont amené la destruction. Ce qui a pu sauver l'œuvre énorme de Nicolas de Verdun, c'est son aspect pictural et son exécution sur aurichalque, dont la fonte n'eût pas enrichi le voleur.

Cette œuvre, considérable par le nombre et la qualité des émaux champlevés qui la composent, est conçue sur un plan symbolique où l'influence lointaine de Suger apparaît vraisemblable. C'est ainsi que la série des émaux débute par l'*Annonciation d'Isaac*, l'*Annonciation du Seigneur*, l'*Annonciation de Samson*, et que cette trilogie se poursuit par les *Nativités* et les *Circoncisions* des trois saints personnages. Puis par les *Visites* d'Abraham à Melchisédech, des Rois Mages à Bethléem, de la Reine de Saba à Salomon. Les 51 grandes pièces achèvent le cours de ce triple parallèle par des visions de l'Apocalypse, avec la *Jérusalem céleste*, le *Christ juge* et l'*Enfer*, après avoir évoqué la *Vie de Jésus* entre des scènes de la vie de Moïse, d'Elie, d'Enoch, de Jacob, Joseph et Abner sur un plan symbolique imposé par le prévôt Gautier, comme sous l'inspiration d'un théologien, semble-t-il; mais vers 1175 environ. Car ce travail demanda plusieurs années. L'ensemble est composé avec autant d'habileté technique que de goût décoratif, en présence de l'énorme difficulté de couvrir d'émaux une surface aussi vaste. Car le métal gauchit à la cuisson des poudres de verres, et les fours étaient très petits (33 cm. × 33 cm.). Aussi, les 51 grandes compositions principales, qui mesurent 23 cm. × 18 1/2, sont-elles encadrées de bordures étroites et longues, émaillées de motifs d'ornements et séparées par des plaques gravées de belles inscriptions en bleu-noir, d'un grand effet décoratif; et aussi par des écoinçons et des bossages dorés et émaillés. Cet ensemble de 180 plaques a été remonté en retable, en 1329, sur l'ordre de l'abbé Etienne de Syrendorf. Mais il avait été conçu pour l'ornement d'un ambon d'autel pour la récitation de l'Evangile, et dédié à la Vierge Marie, par le 6^e prévôt de l'Abbaye de Klosterneuburg, lors de l'achèvement de celle-ci, en 1181.

Les grandes compositions sont accompagnées des bustes émaillés de 22 PROPHÈTES, de 22 ANGES et de 22 VERTUS. Il y a ainsi 117 plaques à figures gravées, ciselées, dorées et émaillées, et encore 63 autres plaques d'ornementation. Soit, en tout, 180 plaques d'une conservation parfaite, où l'œuvre d'un artiste français du XII^e siècle peut être étudiée et admirée, commodément, sous un éclairage approprié. On sait que 6 des grandes plaques ont été rajoutées en 1329 pour équilibrer les volets du retable dans sa forme actuelle. Le nom de leur auteur ne nous est pas parvenu.

La critique allemande a dû reconnaître que la grande *Châsse des Rois Mages* de Cologne, le *reliquaire de la Vraie Croix* de Trèves, le *trptyque de Mettlach* et une *châsse de Tournai* sont aussi de la main de Nicolas de Verdun, qui a signé cette dernière en la datant de 1205.

Mais je revendique pour ce même maître l'exécution des 24 pages enluminées

et dorées du *Psautier de la Reine Ingeburge à Chantilly*, qui sont l'équivalent, sur parchemin, de ces émaux de Klosterneuburg.

Ce *Psautier* doit être daté de 1193, par le mariage de cette princesse danoise avec Philippe-Auguste qui la répudia le lendemain même des noces. (Il dut la reprendre en 1213 — 20 ans après — sur les injonctions du Pape qui avait mis le royaume de France en interdit.) Or, si l'on compare les compositions de Klosterneuburg avec le dessin des enluminures du *Psautier*, en rapprochant ainsi leurs dates : 1181-1193, on est fatalement conduit à reconnaître la même main dans ces deux œuvres si considérables; puis, par voie de conséquence, en tenant compte de la date d'exécution du tympan central de N.-D. de Paris, 1193-1198, directement inspiré du *Psautier d'Ingeburge*, je crois fermement à l'intervention de Nicolas de Verdun — sinon à son exécution matérielle — dans le tympan central de Notre-Dame qui garde encore des traces bien visibles de sa dorure d'origine. Ce qui en fait une œuvre d'orfèvre français du XII^e siècle, ainsi que j'espère l'établir tout à l'heure.

Mais ce grand Nicolas de Verdun n'est pas le seul, ni le premier maître graveur de Verdun qui ait produit des œuvres de cette importance. La *Chronique de Verdun*, écrite vers 1140 par Hugues de Flavigny (liv. II, pages 165-66), rapporte qu'en 1002 Richard, abbé de Saint-Vanne à Verdun, avait fait exécuter un ambon d'aurichalque doré et émaillé comportant, d'une part, 12 tablettes représentant les *Apôtres portés par 12 Prophètes*; sur une autre face, les 4 *Fleuves du Paradis*, et sur le demi-cercle où se tient le lecteur de l'Évangile, les *Sacrifices d'Abraham et d'Abel, Isaac et Jacob, Jacob et Esau, Tobie ensevelissant les morts et David vainqueur de Goliath*. Au centre, le *Christ*



FIG. 8. — SAINT JEAN ET SAINT PAUL.
Gravure de 1423

en majesté entre la Vierge, Saint Jean-Baptiste et les Évangélistes.

En 1004, on fit à Verdun, pour le Comte Hermann, un autel portatif en or très pur, avec une croix d'or pliante, ornée d'émaux représentant le *Christ entre Moïse et Aaron*, dont le fût et les bras s'escamotaient sous la plaque de serpentine de l'autel, entouré d'or. Une école d'art était donc en pleine activité à Verdun à la fin du x^e siècle. C'est pourquoi je crois devoir revendiquer pour l'un des graveurs de Verdun l'autel portatif de la collection Martin Le Roy qui fut donné par *Rudolfus* (vraisemblablement l'un des rois de Bourgogne), selon les termes de son inscription. Le caractère carolingien de cette pièce et le nom du donateur peuvent la dater soit vers 930 si c'est Rodolphe II, ou vers 995 si c'est le dernier des rois d'Arles et de Bourgogne.

J'ai pu lever une épreuve au plâtre de la figure de la *Vierge en majesté avec le moine-graveur* étendu à ses pieds et lui offrant un reliquaire (fig. 14). Car les bandes d'argent doré, qui entourent la plaque de serpentine de cet autel, sont gravées au trait, avec cette singularité que si les vêtements sont incisés au burin, les visages et les mains ont été mordus à l'aide d'un acide. La preuve en est dans les « manques » de traits constructifs importants autour de quelques visages. Il y a là un indice précieux sur la technique des graveurs anciens.

On pourrait tirer sur cet autel des épreuves de chacune des 26 figures, où un *Christ en majesté*, imberbe, et les *Évangélistes à têtes d'animaux*, ainsi que le style des lampes, des sièges et des vêtements, apportent des indications de date plus proche du ix^e siècle que de la fin du x^e. Les figures de *Saint Maurice*, *Saint Lambert* et *Sainte Marguerite*, à gauche; les *Saint Christophe*, *Saint Martin* et *Sainte Barbe* à droite, et les quatre groupes d'*Apôtres* gardent une influence carolingienne si manifeste, et d'autre part comme une anticipation des plaques gravées au trait par Nicolas de Verdun sur le *Reliquaire de Mettlach*, qu'il faut y voir une œuvre verdunoise de la première moitié du x^e siècle. Car sa provenance d'Ippendorf ne signifie rien.

Je crois avoir démontré, par ces quelques exemples, la primauté de l'art français de la gravure que j'aurais pu faire remonter plus haut, si les *Séraphins* que Saint Eloi avait gravés sur une croix d'or donnée par lui à Saint Martial de Limoges, n'avaient été détruits, en même temps que la grande CROIX d'or, de sept mètres de haut, que Suger avait dressée, sur le maître-autel de Saint-Denis, tout enrichie d'émaux, de gemmes et d'ornements gravés entourant un Christ d'or d'une taille moitié plus grande qu'une figure humaine. Il en resterait le fragment d'une réplique réduite au Musée de Saint-Omer : le *pied d'une semblable croix d'émail*.



FIG. 9. — L'ANNONCIATION. Gravure en manière de travail de points.

V. — LES SCEAUX DE MAJESTÉ ET L'INFLUENCE DES ORFÈVRES-GRAVEURS SUR LES MOUVEMENTS SOCIAUX DU XII^e SIÈCLE ET SUR L'OPUS FRANCIGENUM.

L'éminent M. Émile Mâle a mis en évidence, en tête de sa savante thèse sur *l'Art religieux du XII^e siècle en France*, cette constatation, d'une haute importance, que la sculpture monumentale avait disparu pendant cinq cents ans, pour reparaitre un peu avant 1100 dans le Midi de la France. Puis il explique cette renaissance, en parlant du premier tympan historié de Moissac, par l'influence du manuscrit de *l'Apocalypse de Saint-Sever*, conservé à la Bibliothèque Nationale. Mais ce manuscrit vaut, pour cette très exacte influence, — non par son texte, mais par ses ILLUSTRATIONS enluminées et rehaussées d'or qui sont une œuvre d'orfèvre-graveur et l'équivalent, sur parchemin, des émaux conçus et exécutés par un même artiste sur une châsse du même temps. On l'a vu, tout à l'heure, par l'identité artistique des émaux de Klosterneuburg avec les enluminures du *Psautier d'Ingeburge*.

Je ne saurais trop insister sur le fait certain que les illustrations de manuscrits, leur enluminure, leur dorure et les plats de leur reliure étaient du DOMAINE PROFESSIONNEL EXCLUSIF DES ORFÈVRES, ainsi que la peinture des tableaux mobiles, plus ou moins rehaussés d'or, avec toutes les applications de la gravure : c'est-à-dire les *sceaux*, les *médailles*, les *monnaies*, les *nielles* et les *émaux*.

Il apparaît ainsi, *a priori*, que l'inspiration du *tympan de Moissac* (fig. 6) viendrait d'un orfèvre. Mais regardons-le bien, — très attentivement, — ce premier tympan d'une abbaye, si riche à cette époque en belles pièces d'orfèvrerie, parce que ses premiers abbés furent des orfèvres, dotés d'une abbaye, comme d'autres confrères orfèvres-graveurs, plus près du souverain étaient faits évêques, en récompense de leurs services; tels Saint Eloi, nommé à Noyon, Perpétuus à Angers, Aaron à Auxerre, et tant d'autres du VII^e au X^e siècle, tous orfèvres professionnels.

Ce *tympan de Moissac* — remarquons-le bien dans sa conception d'ensemble et dans tous les détails de son exécution technique *donnant l'aspect d'un métal*, dans ses surfaces *surchargées d'éclats insolites* — SUR LESQUELS J'INSISTE EN PARTICULIER — ce tympan n'est pas, à proprement parler, une œuvre conçue ni taillée par un sculpteur de pierre, — si elle a pu être dégrossie par un tailleur de chapiteaux. Ce TYMPAN EST UNE ORFÈVRERIE EN GRAND FORMAT, au format du *Christ d'or* de Suger à Saint-Denis.

Comme tous les tympanes de cette époque — et même comme ceux de Notre-Dame de Paris (fig. 7), qui en gardent des traces — le tympan de Moissac A ÉTÉ DORÉ ET COLORIÉ, à l'origine. La pierre n'en est que le support. Il est l'application à une façade de pierre de la technique d'un devant d'autel en or repoussé, tel celui du Musée de Cluny, sculpté en bois et recouvert de lames d'or, martelé, repoussé et ciselé. Et mieux encore, comme les quatre *colonnettes* de pierre dorée, en provenance de Saint-Denis.

Toutes les surfaces de ce tympan sont traitées par stries parallèles, en courbes ou en écailles, qui, DANS LA PIERRE ASSOMBRISSENT LES MODELÉS, mais, dans l'or, étaient destinées à faire SCINTILLER les vêtements et les Animaux symboliques, à multiplier les éclats solaires jusque dans les courbes de cette langue spéciale des orfèvres s'attardant, avec amour, aux plis du bas de la robe du Christ qu'un statuaire de la pierre eût SIMPLIFIÉS, d'instinct, pour faire mieux parler les figures si impassibles dans l'art métallique du XII^e siècle.

Tandis que la conception professionnelle des orfèvres du moyen âge — et même encore de Benvenuto Cellini, au milieu du XVI^e siècle, dans son *Persée* — était d'ACCUMULER LES LUISANTS et surtout les petits plis fouillés à l'outil, où ils pouvaient dissimuler les raccords et les soudures de leurs lamelles d'or, avant d'en



FIG. 10. — ÉMAUX DE NICOLAS DE VERDUN.
(Klosterneuburg)

Phot. B. Reiffenstein.

ciseler les détails précieux — mais inutiles pour l'effet d'ensemble — dans cette recherche de somptuosité qui fut le principal objet de cet art raffiné et la raison même de son succès auprès des princes, dont il SERVAIT LE PRESTIGE. Tout l'encadrement du tympan de Moissac en est aussi la preuve.

Or, ce premier tympan de Moissac n'a pas pu être exécuté par un statuaire de la pierre, puisque la belle pratique de la taille directe était perdue depuis cinq siècles, et que les figures d'Apôtres du cloître de Moissac sont MANIFESTEMENT DES PLAQUES D'ORFÈVREURIE agrandies. Cette belle pratique ne renaîtra qu'au début du XIII^e siècle, lorsque deux générations de praticiens se seront rééduqués dans les chantiers de Chartres, sous la mainmise des maîtres maçons, entrepreneurs civils d'églises, ayant des équipes de bons « compagnons ».

Car cet événement de la décoration illustrée d'un tympan avait eu pour unique objet — selon moi — de timbrer le porche de cette église de Moissac du SCEAU DU DIEU VIVANT que la chrétienté tout entière réclamait à grands cris

d'orants, pour se mettre à l'abri d'un réveil certain de Satan. Car la voyante Sainte Hildegarde avait annoncé la mise en liberté du diable, vers 1080.

L'*Apocalypse* de Saint Jean, qui venait d'enfiévrer le monde chrétien par sa prédiction des catastrophes de l'*An mil*, mettait à part ceux que l'Ange du Chapitre VII, aurait marqués du « *Sceau de Dieu* ». Or, les SCEAUX ÉTAIENT TRAVAIL DE GRAVEUR-ORFÈVRE. Et si Dieu a créé l'homme à son image, l'image de Dieu a été lentement créée par les artistes, auxquels il fallut bien se référer, en s'inspirant de la vision de Saint Jean.

Remarquons, d'autre part, que l'Ange du Chap. VII, qui se « TIENT DU CÔTÉ DU SOLEIL LEVANT » avait mission de marquer seulement 144.000 élus, dont 12.000 à prendre dans chacune des douze tribus d'Israël. PAS UN CHRÉTIEN N'ÉTAIT MARQUÉ D'AVANCE DE CE SCEAU DIVIN!

A Angoulême, à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, on avait bien timbré le fronton des églises d'un sceau du Christ DEBOUT. Mais ce n'était pas celui de la vision johannique; et il était placé si loin de la porte, que le Démon pouvait à loisir agripper les fidèles, si peu protégés. Aussi ce *Sceau de Dieu* est-il placé, à Moissac, au fronton de la porte même du temple; et pour bien marquer qu'il s'agit d'un SCEAU, le plein-cintre de l'arcature a été entaillé au sommet et appointé en forme d'amande, cependant que les autres arcatures gardent la courbe de l'arc roman. Mais l'Ange, debout à la gauche du Christ, tient un SCEAU A LA MAIN, dans sa droite. C'est bien l'obsession du SCEAU qui a fait créer ce tympan.

C'est là un grand fait historique, sur lequel je voudrais terminer ces observations, sous la forme d'une suggestion, et non pas d'une affirmation dogmatique, dont je me suis toujours gardé jusqu'ici. Car, si je ne me trompe pas, l'apparition du SCEAU DE DIEU, au tympan de Moissac, vers 1080-90, sous la main d'un GRAVEUR DE SCEAUX qui s'applique à briser l'arcature romane pour marquer la forme en amande des SCEAUX DE MAJESTÉ, cette tentative fut si sensationnelle, qu'on la voit reproduite aussitôt après à Carennac (fig. 4), à Chartres (fig. 3), à Vézelay (fig. 2), au Mans, à Saint-Trophime d'Arles (fig. 1), sur toutes les églises nouvelles; et même en reconstruction sur les églises romanes antérieures.

Car voyez, au second tympan historié, à Carennac, dans le Lot, — voyez comme le *Sceau de Dieu* envahit le tympan et comme il timbre mieux sa surface. Mais aussi, comme l'arc roman se brise davantage et s'appointe pour donner plus d'importance à ce SCEAU, mieux indiqué, et plus nettement construit qu'à Moissac! Là, le graveur-orfèvre s'est livré à toute sa verve décorative, à son goût de la somptuosité orfévrée, en multipliant les bordures gemmées, les rangs de perles, et cette étonnante disposition des attitudes et des plis de vêtements, si particulière à la tradition de l'orfèvrerie française; et vous en trouveriez déjà les indications dans la *Bible de Charles le Chauve*, dont une page nous présente un « *Christ en majesté* » enfermé dans la forme en amande d'un sceau, dont le type semble ainsi avoir été créé vers 860.



FIG. 11. — RELIQUAIRE DE METTLACH.

Mais c'est à la Madeleine de Vézelay que cette marque d'un travail d'orfèvre est plus sensible encore, avec celle du rehaussement de l'arc roman pour donner plus d'importance au *Sceau de Dieu*. Là apparaît aussi, pour la première fois; la figure médiane au trumeau d'un porche dont l'art du XIII^e siècle saura tirer un si beau parti, avec le *Saint Firmin* et le *Beau Dieu* d'Amiens, le *Saint Marcel* et la *Vierge* de Notre-Dame; et c'est sous la forme de l'ANGE DEBOUT A L'ORIENT, tenant le *Sceau de l'Agneau*, qu'elle s'introduit au seuil de nos églises. A Vézelay, non seulement la composition en lignes tourmentées et de faible saillie est toute d'un orfèvre, mais l'exécution si particulière de ces draperies surchargées de plis en courbes, à la fois lourds et envolés, le style des figurines du linteau, des trois arcatures ciselées, surtout dans le *Zodiaque*, dans les APÔTRES assis autour de Jésus; et plus encore cette extraordinaire figure du Christ si contournée sur son trône instable; cette exécution MÉTALLIQUE N'EST PAS D'UN STATUAIRE; c'est l'ŒUVRE D'UN ORFÈVRE, ciseleur de sceaux, qui a cru nécessaire de couvrir les surfaces saillantes de tous les artifices professionnels destinés à obtenir la scintillation recherchée dans les devants d'autel d'or, d'une pratique plus usuelle.

Ma conviction deviendrait certitude, je l'espère, devant les photographies de la châsse et des sculptures de Saint-Sernin de Toulouse, où le style et l'exécution du tympan de *l'Ascension* et des figures latérales, de même que le *Christ en majesté* du tour du chœur, en provenance du cloître de Saint-Sernin, sont identiques à ceux de cette même châsse, un peu postérieure, cependant, à ce Christ *dédoré*.

Et si l'on suit l'évolution chronologique de la naissance des tympan, on voit celui du portail central de Chartres donner plus d'importance encore au *Sceau de Dieu* dont la bordure archaïque ne peut être confondue avec l'arc-en-ciel de la vision de Saint-Jean, car le Christ l'a sous les pieds. Mais à Chartres, le linteau est exactement un panneau de châsse avec ses douze Apôtres assis sous une arcature, tandis que les 24 Vieillards et les Animaux symboliques offrent tous les caractères techniques d'une œuvre d'orfèvrerie en demi-ronde-bosse, au repoussé. Quant au *Christ de majesté*, je crois difficile d'en contester l'exécution par un artiste du métal. Est-ce le Theudon qui fit la châsse de la *Chemise de l'Annonciation*, et le porche de la première cathédrale, vers 936? Il est bien difficile de l'établir, et ceci n'est pas mon sujet. Il me suffit qu'on y voie une œuvre d'orfèvre-graveur de France pour que ma thèse se tienne, sans entrer dans des recherches de paternités individuelles, dépourvues de réel intérêt. Mais les trois porches ne sont pas de la même date ni de la même main. Au Mans, presque à la même date, un semblable tympan de moindre qualité, donne encore plus d'importance au Sceau, en relevant l'arcade par une brisure plus sensible. A *Saint-Trophime d'Arles*, la somptuosité de tout le porche illustré de sa longue frise des Elus et des Damnés, défilant devant les Apôtres et le Christ de Majesté, au-dessus des Saints de la Provence, les saillies de toutes ces figures semblables à celles de l'or repoussé des retables, ainsi que le style des draperies, tout y impose la conviction que le porche de Saint-Trophime

est une œuvre d'orfèvre. Mais c'est peut-être à Chaulieu que cette impression devient une certitude, tant on y retrouve dans la pierre les points de fixation du métal de revêtement, lequel pouvait n'être que de l'aurichalque doré ou même de l'étain verni à l'or. Quoi qu'il en soit, je ne crois pas m'aventurer vers des conceptions chimériques en revendiquant non seulement ces tympan, mais aussi les statues-colonnes des porches de Chartres (occidental), et de Vézelay, pour l'œuvre collective des orfèvres des XI^e et XII^e siècles, qui étaient en même temps des illustrateurs de livres, des gra-
res, des émailleurs
DU VITRAIL, CET

Certes, je ne pré-
sont eux qui ont
ves, ce trait de gé-
teurs de l'*opus fran-*
fait préparatoire de
cintre roman pour y
Dicu, de plus en
n'a-t-il pas conduit
vers cette forme en
ogive, qu'on voit naître
d'abord, puis avec
dace, au cours du
que les tailleurs de
le grand art de la
dante et ronde-bos-
orfèvres ont apporté
fallut bien agrandir
leur permettre d'y
mière solaire cette
saints protecteurs.
grande invention
veurs de France.

qu'en 1194, Chartres
cathédrale, presque

proie des flammes qui ne respectèrent que le portail occidental et ses deux tours, ainsi que la crypte et les reliques de la Vierge. La chrétienté y vit la terrible certitude du déchainement de Satan, annoncé par Sainte Hildegarde; mais aussi son impuissance contre les PORCHES TIMBRÉS DE SCEAUX DIVINS.

La France entière et les nations voisines se vouèrent à reconstruire cette cathédrale, plus riche et plus belle, mais surtout mieux armée contre les tentations du Malin. A cet effet, il fallait lui donner une cohorte de défense, une milice sacrée



FIG. 12. — PSAUTIER D'INGEBURGE DE DANEMARK.
(Musé Condé, Chantilly.)

Phot. Giraudon.

veurs de reliquai-
et les INVENTEURS
ÉMAIL AGRANDI.

tends point que ce
créé la croisée d'ogi-
nie des construc-
cigenum. Mais ce
la brisure du plein-
loger des *Sceaux de*
plus considérables,
l'esprit des maçons
amande, puis en-
tre timidement,
une triomphante au-
XIII^e siècle, pendant
pierre retrouvaient
statuaire indépen-
se? Et lorsque les
leurs verrières, il
les fenêtres pour
peindre dans la lu-
cohorte nouvelle de
Mais c'est là l'autre
des orfèvres - gra-

Rappellerai - je
brûlait. La deuxième
achevée, devenait la

de plusieurs milliers de statues réparties tout autour du monument, où les patriarches de l'Ancienne Loi voisineraient avec les Saints de France, les Saintes Femmes et les Apôtres, aux porches, aux tours, en sentinelles permanentes; cependant que leurs figures peintes dans les vitraux ne laisseraient passer qu'une lumière sanctifiée sur l'assemblée des fidèles. Ce fut un élan prodigieux de résistance à la fureur du Démon, une croisade d'art et de foi incomparable.

Des milliers de statues et d'ouvrages de verre furent payés d'avance par les pèlerins désireux de sauver l'Eglise et leur âme, en s'assurant une place parmi les Elus du prochain jugement dernier. Un grand élan était donné à l'art de France qui ne devait plus s'arrêter.

Mais il n'était plus possible de tailler ce peuple de statues DANS LA MASSE DU MONUMENT comme au porche occidental, où elles font corps avec la cathédrale. Force fut d'ouvrir d'immenses chantiers le long de l'Eure, où les figures isolées dans l'espace prirent, peu à peu, l'ampleur d'un style monumental dans l'émancipation des tailleurs de pierre. Les orfèvres, débordés, tant par l'énoncé du programme des travaux que par la science naissante de leurs praticiens d'avant l'incendie, renoncèrent d'autant mieux à ces statues de pierre, qu'ils trouvèrent un nouveau débouché à leur art dans l'essor prodigieux du vitrail, dont la pratique leur était réservée par l'usage et les secrets d'un métier difficile.

Est-ce ainsi que naquit l'*Opus Francigenum*, grâce aux orfèvres? Je le crois, fermement, sans oser insister pour le partage de mes vues que je sens trop nouvelles pour être acceptées *a priori*. Car avant d'abandonner le créateur des émaux de Klosterneuburg, de la *châsse des Rois Mages* de Cologne, de la *châsse de la vraie Croix* de Trêves et du *trptyque* de Mettlach, je voudrais rapprocher, une dernière fois, son *Christ-Juge* en émail, d'un *Christ-Juge* identique du Psautier d'Ingeburge, identique à celui de Mettlach, et tous trois du *Christ en majesté* du tympan central de Notre-Dame de Paris, en rappelant ces trois dates : les émaux : 1181; le psautier : 1193; le tympan : 1195-98 environ, QUI EST UNE ŒUVRE D'ORFÈVREURIE INCONTESTABLE, où L'OR SE VOIT ENCORE, EN PARTIE, DANS LES FONDS. Aucun autre nom ne peut être opposé à celui de Nicolas de Verdun, devant cette réalisation magnifique qui a fait dire à M. Emile Mâle qu'elle est l'aboutissement parfait des longs tâtonnements de ses devanciers. Dans ce laps de quinze années, l'art de Nicolas s'élargit et prend une majesté impérieuse. Son type du Christ s'impose désormais et va se répéter avec plus de liberté, certes, et plus de simplicité technique, dans les *Beaux Dieux* des cathédrales du XIII^e. Mais son DESSIN d'ensemble est accepté partout.

Ce graveur français du XII^e siècle est bien un maître complet.

Il y aurait toute une autre *Philosophie de l'Art* à faire, au rebours du plan de M. Taine. Au lieu d'y lire cette influence chimérique des mœurs sur les arts qui ne résiste guère à l'examen dans un Musée florentin, quelqu'un devrait nous montrer l'influence plus sûre et plus dense des arts sur la formation de l'esprit

public, au cours du moyen âge. Car on ne saurait nier que tout un Christianisme visuel a été créé de toutes pièces, en France, à partir du Christ imberbe importé d'Orient par les Byzantins, dans cette tradition des dessinateurs-graveurs-enlumineurs-orfèvres-verriers du VII^e au XIII^e siècle qui a fixé l'orthodoxie graphique des types sacrés, en créant des légendes nouvelles, dont les maîtres de la chaire ont dû accepter l'invention, puis l'interprétation populaire.

La rivalité des deux grandes corporations des orfèvres et des maîtres maçons éclairerait semblablement l'histoire des arts entre les XII^e et XVI^e siècles. Elle nous expliquerait pourquoi un Cellini, *orfèvre*, se voit refuser un grand marbre, — longtemps convoité —, grâce auquel il espérait s'élever, sinon à la hauteur d'un Michel-Ange, du moins fort au-dessus d'un Bandinelli qui l'injurait avec toute l'insolence d'un maître maçon. Elle nous ferait comprendre pourquoi Michel-Ange n'a pas pu faire de statue de bronze, ni mettre de l'or dans sa Sixtine. Simplement parce que, n'étant pas *orfèvre*, il n'avait pas le droit d'employer les trois métaux réservés : l'or, l'argent et le cuivre. Elle nous ferait entendre le sens de la lettre de Léonard arrivant à Milan, *en compagnon orfèvre*, portant un luth d'argent qu'il avait fondu et ciselé. Cette lettre propose surtout des *travaux de fonte d'airain*, à un prince guerrier;



FIG. 13. — PSAUTIER D'INGEBURGE DE DANEMARK.
(Musé Condé, Chantilly.)

Phot. Giraudon.

tandis que Michel-Ange proposera, de son côté, des fortifications MAÇONNÉES à Soderini et un Mausolée de marbre au pape Jules II.

Un Fouquet, orfèvre, et auteur-inventeur de l'émail d'or de son portrait, perdu dans la Galerie d'Apollon, ne s'explique-t-il pas mieux par sa profession d'origine qui lui fait dorer le fond de son Charles VII et les accessoires du portrait d'Etienne Chevalier, plutôt que par cette classification restreinte de miniaturiste qui ne saurait le qualifier? Car, au moyen âge, il n'y eut guère que les ateliers d'orfèvres pour maintenir la tradition de l'art dans des formules d'atelier. La région de la Meuse et de la Moselle fut le conservatoire des traditions artistiques, des rudiments du dessin gravé et ciselé; c'est là que s'est formé le grand Nicolas de Verdun que la critique allemande reconnaît pour l'auteur des plus belles pièces d'orfèvrerie de Cologne, que Tournai accueillit comme bourgeois, mais après l'exécution de sa grande châsse d'argent dorée et émaillée, en 1205, comme maître-verrier. Sans doute, parce qu'il venait de résoudre l'ardu problème de la coloration des verres et de leur assemblage en verrière qui reste l'une des grandes inventions, exclusivement nationale, de nos orfèvres-graveurs, remontant déjà au règne de Charles le Chauve, par les graveurs Balderic et Ragenat (863).

ANDRÉ-CHARLES COPPIER.



FIG. 14. — ÉPREUVE SUR PLÂTRE.
TIRÉE SUR L'AUTEL PORTATIF DE LA GALERIE D'APOLLON.
(Don Martin Le Roy.)

MICHEL-ANGE OU VENUSTI

AVANT tout, deux mots d'explication. Il y a deux ans, l'auteur de ces pages publiait en italien une petite brochure sous ce titre : « *Una tavola misconosciuta di Michelangelo* », dans laquelle il rendait au grand artiste une superbe *Annonciation* peinte sur bois, conservée dans la sacristie de Saint-Jean de Latran et attribuée jusqu'ici à Marcello Venusti, naturellement sur la foi de Vasari. L'inattendu même d'une pareille restitution, la rigueur logique de la démonstration, l'abondance de données de tout genre, historiques, critiques, esthétiques, techniques, accumulées en faveur de la thèse, auraient dû tout au moins éveiller la curiosité, amorcer la discussion, provoquer un examen plus approfondi de cette paternité établie sur un simple mot de Vasari. Erreur ! Réfractaire à toute sollicitation, la critique officielle préfère encore aujourd'hui garder un silence aussi profond que plein de dignité, de l'air de quelqu'un qui vous répond péremptoire : *quod scripsi scripsi*; comme si le vieux Vasari, si souvent surpris en flagrant délit d'inexactitude historique, était tout à coup devenu infaillible et tabou.

A ce point le lecteur se demandera sans doute : mais enfin, c'est trop fort!... Est-il donc possible que l'on confonde aussi facilement un Michel-Ange et un Venusti, le génie suprême et la plus plate des médiocrités?... Mon Dieu, non! répondrons-nous aussitôt; et c'est justement parce que nous ne pouvons pas admettre une pareille absurdité, et qu'il n'arrive, d'ailleurs, pas tous les jours de retrouver un authentique Michel-Ange, que nous nous permettons de reprendre encore une fois notre thèse et de soutenir que le tableau du Latran est dû exclusivement au pinceau de Buonarroti.

On dirait que cette *Annonciation* hante la fantaisie de l'artiste. Il y revient à plusieurs reprises; si souvent même que les dessins dans lesquels il élabore sa vision constituent le témoignage le plus évident d'un intérêt et d'un effort passionnés. L'intérêt que le sujet lui inspire devant aboutir à une originalité d'expression qui ne doive absolument rien à ses devanciers, il soumet le meilleur de ses facultés créatrices au labeur exigeant de la recherche, jusqu'au moment où un dernier éclair lui découvre la solution rêvée.

Mais pourquoi se tourmente-t-il à ce point? Est-ce tout simplement l'instinct de la création qui le pousse, ou bien plutôt une nécessité s'imposant à lui de l'exté-

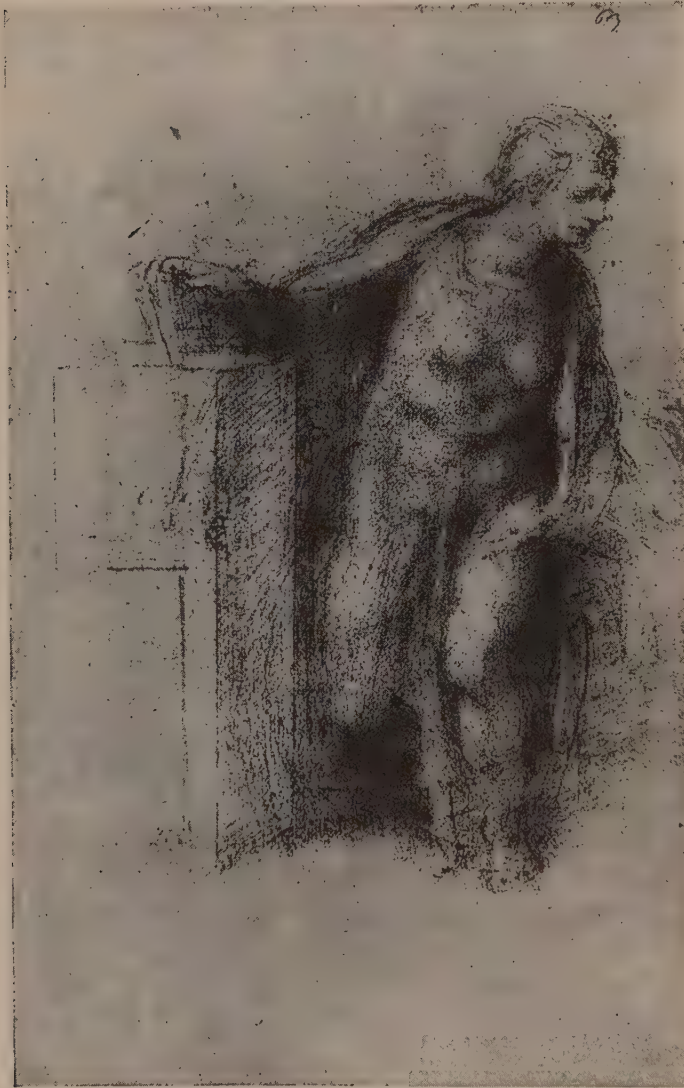


FIG. 1. — MICHEL-ANGE. — DESSIN POUR UNE ANNONCIATION.

rieur?... Car on sait l'aversion singulière qui le détourne de la peinture et lui rend pénible — du moins au premier abord — toute expression artistique obtenue au moyen de la couleur. Mais voilà : chaque fois que la commande l'astreint à un ouvrage quelconque, son esprit suit invariablement le même processus; un peu détaché peut-être à ses débuts, son intérêt pour le sujet s'accroît et grandit au fur et à mesure que la fantaisie couve et caresse l'image en gestation; un jour viendra où, devenu tout à fait passionné, il ne laissera plus de trêve à l'artiste, définitivement envahi par la fièvre de réaliser la perfection même de son rêve. L'effort répété et, pour ainsi dire, gradué, qui se trahit dans les dessins préparatoires de cette *Annonciation* nous autorise donc à croire que, même dans le cas présent, le point de départ a dû être une commande à laquelle l'artiste n'a pu se soustraire.

Après quoi, voyons ces dessins. Une première idée générale — assez vague d'ailleurs — je-

tée sur le papier ne le satisfait guère (fig. 10. Voir Frey¹, vol I, pl. 140). Voici, en effet, deux autres versions (fig. 2, Frey, vol. I, pl. 77, et fig. 1, Frey, vol. II, pl. 140). Dans l'une, la Vierge est debout; son bras droit se soulève; l'expression du visage trouve son commentaire naturel dans le geste de surprise du bras gauche. Dans l'autre, par contre, la Vierge va se lever; sa main droite n'est plus en l'air; avec le livre qu'elle tient elle s'est abaissée et s'appuie sur une petite armoire; et toute la personne se penche dans l'attitude de quelqu'un qui prête l'oreille. Remarquons ensuite que dans ces deux dessins l'Ange est absent : Michel-Ange l'a dessiné à part, sur une autre feuille (fig. 3, Frey, vol. II, pl. 260).

Et il ne s'arrête pas ici. Cet ange de l'Annonce à Marie ne lui plaît décidément pas : c'est trop connu, trop répété, trop commun peut-être comme geste. Et le voici qui reprend l'idée de la Vierge assise (fig. 4, Frey, vol. II, pl. 259.) Seulement elle ne se penchera plus vers la gauche comme auparavant, mais franchement vers la droite, là où Gabriel, suspendant son vol dans les airs, au-dessus de l'armoire où elle appuie le coude, offre la hardiesse de son raccourci. Mais avec cela nous sommes encore loin de la version définitive. Placé de la sorte, tout à droite, cet ange n'encombre-t-il pas un peu?... l'ampleur de la scène n'en souffre-t-elle pas?... Un doute surgit qui va déterminer une nouvelle modification et déplacer encore une fois l'ange vers la gauche. Il est vrai qu'à cet endroit le document fait défaut; mais



FIG. 2. — MICHEL-ANGE — DESSIN POUR UNE ANNONCIATION.

1. Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti*; vol. I et II.

rien ne nous empêche de croire que la petite *Annonciation* (fig. 7) de l'ex-Galerie Corsini — aujourd'hui d'*Arte Antica* — de Rome ne soit une dérivation directe de ce dessin disparu. Entre elle, en effet, et le dernier dessin que nous venons de mentionner il existe une identité initiale et substantielle indéniable; sans compter l'autorité de Vasari affirmant l'existence d'une *Annonciation* peinte par Marcello Venusti d'après le dessin de Michel-Ange.

Voici le texte de l'historien : « *Messire Thommaso fit faire à Michel-Ange beaucoup de dessins, ainsi par exemple, pour le Cardinal Cesi, cette peinture sur bois où Notre-Dame reçoit l'annonce de l'Ange; chose nouvelle que Marcel de Mantoue coloria plus tard et qui se trouve dans la chapelle de marbre que ce même Cardinal fit faire dans l'église de la Paix à Rome; de même encore une autre Annonciation, toujours coloriée de la main de Marcello, peinture sur bois gardée dans l'église de Saint-Jean de Latran, et dont le dessin appartient aujourd'hui au Duc Côme de Médicis, car après la mort de Michel-Ange son neveu, Lionardo Buonarroti, en fit cadeau à Son Excellence.* »

Ce texte démontre à l'évidence que Marcello Venusti a peint, d'après le dessin de Michel-Ange, deux *Annonciations* bien distinctes. La première « dans laquelle Notre-Dame reçoit l'annonce de l'ange; chose nouvelle »; et par chose

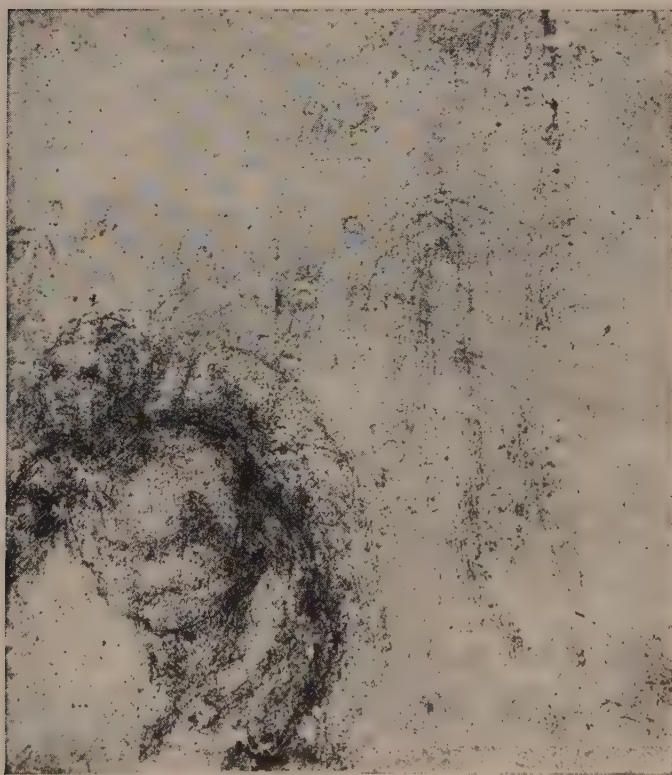


FIG. 3. — MICHEL-ANGE. — DESSIN.

nouvelle Vasari entend sans possibilité d'équivoque une œuvre d'une originalité absolue, s'écartant de la tradition des devanciers, en tant qu'on y déplace l'accent de la scène du moment historique de l'*Ave* à celui du *Fiat*. Et nous reconnaissons là précisément le dessin d'où est sorti le tableau actuel du Latran. La deuxième *Annonciation*, toujours peinte de la main de Venusti, s'identifie pour Vasari dans « une peinture sur bois gardée dans l'église de Saint-Jean de Latran, et dont le dessin appartient aujourd'hui au Duc Côme de Médicis, car après la mort de Michel-Ange son neveu Lionardo en fit cadeau à son Excellence ». Et voilà le dessin dont se réclame l'œuvre de la Galerie d'*Arte Antica*, l'ex-Corsini.

Ainsi donc le Duc Côme reçoit de Lionardo Buonarroti le don d'une ébauche de Michel-Ange représentant l'*Annonciation*. L'ébauche est sans doute poussée assez loin, et l'artiste s'apprête à la traduire en peinture lorsqu'une inspiration imprévue lui fait tout à coup reprendre le crayon et tracer le beau dessin des *Uffizi* (fig. 5). C'est qu'un élément nouveau est venu modifier et vivifier les visions précédentes : la nouvelle ébauche pourra garder tous les motifs accessoires ou intégrants des autres, mais le motif central ne sera plus le moment de la salutation angélique; ce sera celui du *Fiat* de la Rédemption. Regardons en effet le tableau du Latran : l'architecture de la chambre, les tentures du lit, la petite armoire, la fenêtre ouverte par où pénètre le vol lumineux de la colombe mystique, le dessin à carreaux du plancher, tout cela se répète avec des variantes tout à fait négligeables, dans le tableautin de Venusti; à ce point qu'il faut bien conclure qu'entre celui-ci et l'œuvre du Latran il existe forcément un rapport de filiation directe. Or, si la peinture de l'ex-Galerie Corsini et celle du Latran présentent, pleinement développés, la plupart des motifs contenus dans les essais précédents, cela veut dire que l'une et l'autre ont une source commune et précisément ce dessin de Michel-Ange dont Lionardo fit présent au Duc Côme.

Mais, demanderons-nous à ce point, quel pouvait bien être, dans l'esprit de Michel-Ange, le but de tant de recherches, d'essais et d'ébauches?... Celui peut-être d'offrir à l'incapable Venusti un dessin destiné d'avance à l'insulte d'une exécution par trop inférieure?... On se refuse d'admettre pareille absurdité. La patiente élaboration dont témoigne cette série de dessins n'a d'autre explication



FIG. 4. — MICHEL-ANGE. — DESSIN POUR UNE ANNONCIATION.

que dans une commande dont nous ignorons malheureusement le mécène.

Or, d'après nous, l'*Annonciation* que nous affirmons peinte par Michel-Ange en personne est précisément celle de Saint-Jean de Latran; l'existence des copies que nous en avons et l'examen technique même ne font que nous confirmer dans notre persuasion.

Et d'abord les copies. A notre connaissance, il en existe deux, à Rome : l'une dans l'atelier du professeur Canali, Viale Giulio Cesare n° 42 (fig. 9), l'autre chez Mgr Steinmann, via Merulana n° 247 (fig. 8), palais Brancaccio. Le tableau dont parle Vasari et qu'il place dans la chapelle Cesi à S. Marie della Pace, est évidemment une troisième copie, que tout, d'ailleurs, défend de confondre avec l'une ou l'autre des deux premières. Celles-ci, en effet, étant peintes sur toile, ne répondent guère à la description de Vasari mentionnant une « *peinture sur bois* », « *una tavola* ». La différence des mesures respectives conduit mathématiquement à la même conclusion : les $2,30 \times 1,50$ du cadre de marbre destiné au tableau décrit par l'historien réfutent évidemment les $2,10 \times 1,60$ de la copie Steinmann et le $0,86 \times 0,66$ de la copie Canali. Veut-on d'autres preuves pour admettre qu'en dehors des deux copies Canali et Steinmann il devait y en avoir une troisième, peinte sur bois, et s'adaptant par ses dimensions au cadre de la chapelle Cesi? Eh bien, ajouterons-nous tout de suite, ces trois copies font supposer que l'*Annonciation* du Latran leur préexistait et que le tableau était l'œuvre d'un grand maître.

Là-dessus, peut-on sérieusement voir ce grand maître dans Marcello Venusti?... Poser la question c'est la résoudre. Marcello est un piètre artiste; son inspiration est de courte haleine, son dessin, lâche et inexpressif, ses conceptions sans caractère. Son *Christ dans le Jardin des Oliviers*, conservé dans l'ex-Galerie Corsini peut donner à lui seul une idée exacte de ce peintre si peu doué.

Mais le bonhomme veut peindre à tout prix, avec l'envie folle de faire, autant que possible, une bonne figure. Malheureusement sa verve imaginative étant régulièrement à sec, le voilà tout aussi régulièrement en quête de dessins à traduire en couleur, implorant la générosité tantôt de l'un, tantôt de l'autre; Michel-Ange qui le connaît comme un brave homme, de bon caractère, cherchant dans la peinture son gagne-pain, n'a pas de peine à accueillir la recommandation de son ami Tommaso Cavalieri et témoigne au médiocre collègue une générosité vraiment rare. Quelle manne pour Marcello que ces dessins du grand homme! Mais sa mentalité, ses habitudes, son impuissance même le contraignent de les rapetisser dans la désastreuse traduction qu'il en fait. Pour les respecter avec un minimum de décence, il lui faudrait un talent, une sensibilité, un enthousiasme lyrique que son tempérament si peu personnel ne possède guère. De tout ce que l'art digne de ce nom exige pour créer la beauté en tant que fusion du contenu et de la forme, il n'a rien, ou, si l'on préfère, trop peu. Car, on peut encore lui reconnaître quelque sentiment musical

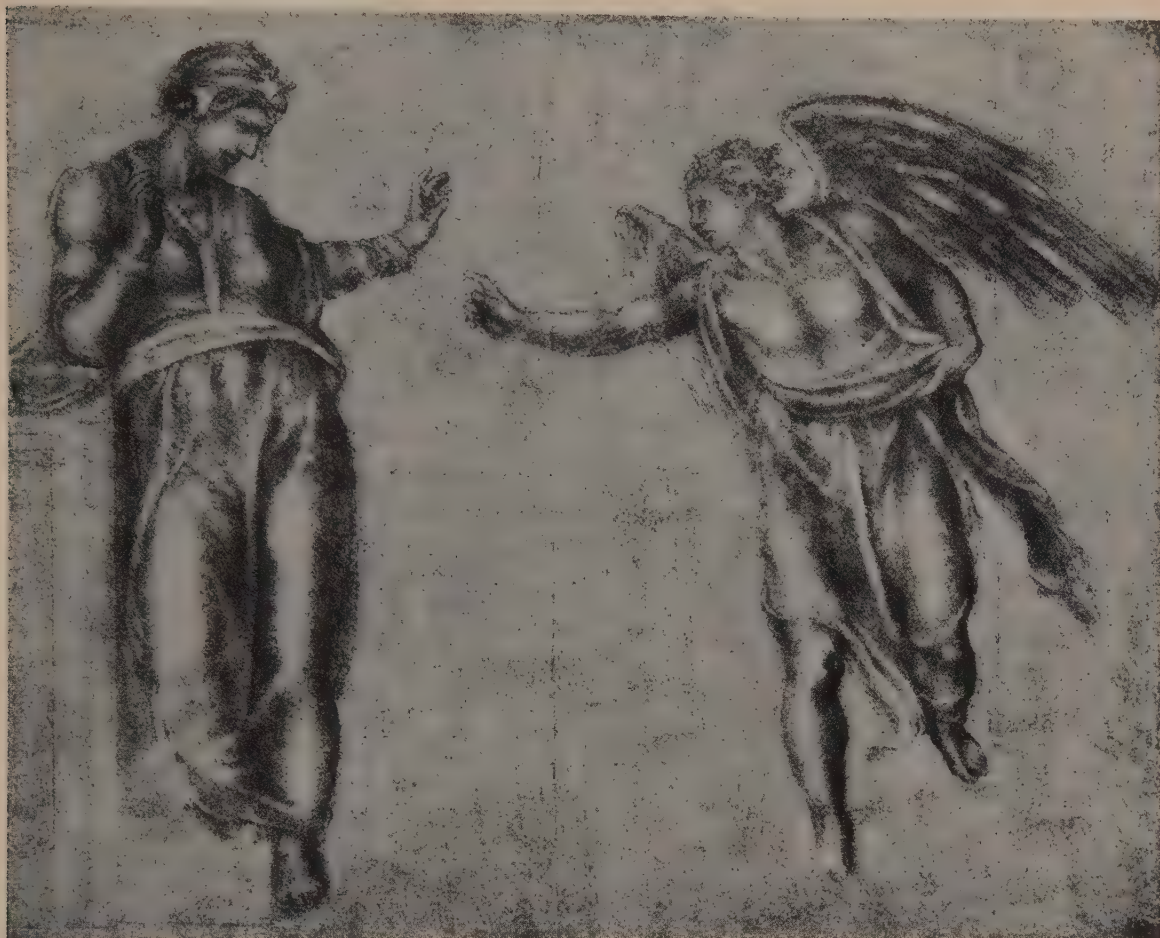


FIG. 5. — MICHEL-ANGE. — DESSIN POUR UNE ANNONCIATION.
(Florence, Galerie des Offices.)

Phot. Alinari.

du coloris, grâce auquel il lui arrive parfois d'intéresser — assez vaguement d'ailleurs — un œil friand de dissonances. Mais ne lui demandez rien au delà d'une certaine grâce décorative, même dans ses œuvres les meilleures; la vie, le drame, en un mot cette profondeur dans l'émotion qui fait le véritable artiste ne sont pas son fait.

Ce n'est pas tout. Radicalement incapable d'être quelqu'un, Marcello appartient tout de même à l'école lombarde, et bien qu'admirateur convaincu de Michel-Ange, c'est des Lombards qu'il se réclame à coup sûr dans son style — si c'en est un — et dans son coloris. Sa voûte de la Minerve de Rome en est un exemple frappant; elle trahit on ne peut plus clairement, non seulement sa formation lombarde, mais encore sa fidélité aux schémas de cette école, surtout dans sa façon de construire les figures et les groupes. Et pourtant c'est bien à Rome qu'il travaille, à deux pas de Michel-Ange et d'autres maîtres encore! Mais rien, absolument rien ne les évoque dans cette œuvre; né lombard, Marcello reste lombard en dépit de tout.

Son *Ecce Homo*, sa *Véronique*, sa *Dispute de Jésus avec les docteurs* ont, dans les figures et le coloris, des mouvements et des effets de lumière compris et rendus comme seul un pinceau lombard pouvait le faire. Sa *Nativité* exprime les valeurs « d'une belle improvisation luministe. A l'intérieur d'une vaste grotte la crèche de l'Enfant rayonne, épandant son reflet dans l'ombre et sur les figures penchées tout autour, un rayonnement qui semble jeter un voile lumineux sur l'âne et le bœuf et secouer le sommeil des parois sombres. Entre le foyer, tout blanc des langues divins, et la lumière d'un paysage d'idylle bien fait pour l'annonce de l'Ange aux bergers, l'atmosphère enveloppe toutes choses selon la bonne formule lombarde : ce qui s'en détache, c'est le groupe ébloui des femmes à droite... et le délicieux poupon dont le corps même est la source de la lumière incandescente. Le sac et le bâton dont Joseph vient de se débarrasser et que l'on voit le flanc au tout premier plan, prennent une vie intense dans l'énergique lumière qui vient s'y refléter. Il en est de même des figures. Ce qui démontre chez Venusti une façon de comprendre la peinture étrangère au milieu romain »¹.

Voici une autre *Nativité*, celle de Saint Sylvestre, au Quirinal : « C'est du nord que vient ce paysage avec les petites figures qui s'y éparpillent. Les anges dansent leur ronde dans une ombre diaphane que la lune caresse, et d'où va peut-être surgir quelque beau chant de Lorenzo Lotto... Une lumière franche éclaire les plans de ce berger agenouillé dans son coin, donnant toute leur valeur aux jaunes et aux violets décolorés que Venusti affectionne si fort. »²

A San Spirito in Sassia il y a des figures où l'on peut voir, à la rigueur, l'influence de Michel-Ange. Mais ce qu'elles démontrent le mieux, ces figures, c'est plutôt la déchéance lamentable des motifs qu'on lui emprunte et qu'on rend absolument méconnaissables dans la laideur des « formes géantes et disproportionnées »³. « Et pourtant, cette ombre des parois d'où se détachent les figures évoque encore et toujours la tradition lombarde; certains mouvements désagréablement déhanchés trahissent chez ce peintre, habitué aux cadences faciles de léonardesques lombards, une impuissance radicale à interpréter la vie dynamique des plans michelangellesques »⁴.

Santa Caterina dei Funari nous offre un autre exemple : « un évêque en chape et en étole rouges, exagérant la majesté de sa pose, et traité, encore une fois, à la manière lombarde⁵. » Après quoi, on peut dire que les preuves deviennent superflues. Il est assez démontré désormais que Marcello Venusti n'a jamais vraiment subi l'ascendant d'aucun artiste romain, et que sa manière reste en tout cas fidèle à l'enseignement provincial de ses débuts.

Or, ces qualités caractéristiques de provincial, que nous retrouvons dans toute

1. Adolfo Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Vol. VI sur « Marcello Venusti ».

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*



FIG. 6. — MICHEL-ANGE. — L'ANNONCIATION.
(Saint-Jean-de-Latran.)

Phot. Alinari.

sa production plus strictement personnelle, que deviennent-elles chez le copiste quand il se met à traduire en couleur les dessins d'autrui?... Le copiste renonce-t-il à sa manière à lui pour rester scrupuleusement fidèle au dessin, ou bien, incapable de ce tour de force, continue-t-il à se trahir lombard malgré tout?

Venusti, sans nul doute, admire Michel-Ange; mais il est impossible qu'il ne mesure pas tout l'abîme qui sépare son art de celui d'un tel maître; il est impossible qu'il ne voie pas dans la puissance des dessins obtenus de sa générosité le reflet immédiat de son caractère tout pétri d'impétuosité, de fierté, d'énergie, de dynamisme. Or, la première base

pour interpréter cette violente grandeur serait tout d'abord d'avoir un tempérament; ce que lui, Venusti, n'a guère, car son caractère à lui est modeste, rémissif, en sous ordre, représentant, en un mot, la plus authentique médiocrité.

Comment s'étonner, dès lors, qu'il suive son instinct de coloriste et son penchant naturel vers une grâce qui rapetisse et enjolive tout ce qu'elle touche?... Bien convaincu qu'il ne parviendra jamais à rendre la vie des plans michelangelesques, il renonce donc à copier le grand homme, réduit ses dessins, anémie sa conception, fait perdre au modèle tous ses caractères vitaux. A travers un processus de lamentable appauvrissement, Michel-Ange finit par se camoufler en un Venusti dont on ne saurait dire s'il est plus faux ou plus flasque ou plus mièvre.

Qu'on regarde au Musée Borghèse la *Pietà* que Mi-



Phot. Alinari.

FIG. 7. — MARCELLO VENUSTI. — L'ANNONCIATION.
(Rome, Galerie Nationale.)

Michel-Ange destinait à Vittoria Colonna¹, et qu'on lui compare le groupe tragique conservé dans la Bibliothèque Vaticane; on aura l'impression immédiate d'une espèce de profanation; du drame intérieur que le maître fait palpiter dans son œuvre rien ne reste dans l'interprétation de l'artiste trop médiocre pour pouvoir comprendre un art qui le dépasse de mille coudées. Pour apprécier au juste sa *Sainte-Famille* de la Galerie d'Art Antique, l'ex-Corsini, il nous faudrait le modèle comme terme de comparaison; et le modèle, hélas! n'existe plus. Tout ce qu'on peut dire de cette toile c'est qu'elle a des qualités assez attrayantes pour nous faire regretter encore plus vivement la perte de l'original. Mais quant à l'*Annonciation* de la même Galerie, rien n'est plus inférieur; la puissance dynamique de l'original n'y est plus qu'un vague souvenir, et l'interprétation est celle qu'on peut s'attendre d'un lombard fidèle au dessin et à la couleur de son école.

De tout ce qui précède il ressort, nous semble-t-il, de toute évidence, qu'en peignant d'après les dessins de Michel-Ange et de Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti garde sa sensibilité, sa conception, sa manière, son coloris de lombard. Et si cela est vrai, demandons-nous par quel incroyable miracle il aurait pu rendre la vision incomparable dont l'*Annonciation* du Latran dénonce la maîtrise?

Il est bien sûr que Venusti l'a copiée cette Annonciation; mais conscient de son incommensurable infériorité devant le problème de rendre le dessin et les valeurs chromatiques du maître, il a traduit le chef-d'œuvre en le réduisant à une miniature. Artifice tout à fait puéril pour cacher ce qui lui manquait; cette émotion intérieure, veux-je dire, sans laquelle l'art est un trompe-l'œil, et que l'on n'arrivera jamais à provoquer chez les autres quand on n'en a pas la source en soi-même. Voilà pourquoi la vie surhumaine qui palpite dans le tableau du Latran s'est pour ainsi dire volatilisée dans la copie de Venusti; l'architecture y manque d'air et d'espace; les masses y ont perdu leur équilibre, les anatomies leur science vivante, les volumes leur vigueur, l'air ambiant sa sensibilité, le dessin son superbe relief.

Il n'y a pour s'en convaincre qu'à jeter encore une fois les yeux sur les copies Canali et Steinmann. Toutes deux dérivent évidemment du tableau du Latran. Celui-ci possède une beauté pour ainsi dire autonome qui lui vient d'un dessin créé avec elle et épandant sa puissance native dans toute l'ampleur des dimensions (3 m. 20 × 2 m. 10). Les copies, au contraire, sans être désagréables, sont nettement dépersonnalisées, inhabiles dans le rendu, sans mordant ni moelle, tellement le dynamisme du modèle s'y affaisse; et ne parlons pas des dimensions réduites. L'*Annonciation* du Latran trahit la vision d'un dessinateur de tout premier ordre; toutes les formes naissent du dessin et s'y résolvent sans résidu; la couleur y est conventionnelle, avec l'unique fonction de rehausser « un dessin plein de clair-obscur et coloré; un dessin, dis-je, plutôt qu'une peinture proprement dite ». Or, Michel-

1. Giuseppe Parroni. *Il gruppo della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna*. Illustrazione Vaticana, N° 20, 1934.

Ange ne comprenant pas autrement la peinture, ce morceau admirable a, par cela seul, des chances extrêmement fortes de n'appartenir qu'à lui. Car les copies de Venusti s'en éloignent beaucoup trop pour qu'on puisse les confondre avec cette merveille. Entre l'œuvre du maître et celle du copiste il y a toute la distance du génie à la médiocrité. Si peu malin qu'on puisse croire le lombard, il a bien compris « *que cette vision rigide ment formelle n'avait pu triompher que parce que l'esprit tout à fait exceptionnel de Michel-Ange la soutenait; et c'est précisément parce que le monde spirituel incommensurablement vaste de Michel-Ange lui échappait, qu'il réduisit son dessin, pour faciliter une transaction avec sa propre conscience formelle et accepter un compromis avec la couleur* »¹.

L'œuvre du Latran s'inscrit dans un cadre qui a trop grand air pour ne pas « *sentir l'architecture de Michel-Ange* ». La Vierge est une merveille de noblesse élancée, et les ailes de l'ange vibrent encore de leur « *grand vol dans l'espace* ». Tout à l'opposé, les erreurs des lignes architectoniques semblent appauvrir, dans les copies, la solennité du cadre; la Vierge y prend une attitude mignarde; les ailes pèsent sur les épaules de l'ange de tout leur poids inerte. Les hésitations du dessin, l'incompréhension évidente qui n'a pas su traduire la puissance des plans pourtant si manifeste dans le modèle, ces fameux « *jaunes et violets décolorés* », tout enfin dénonce dans l'auteur des copies Marcello Venusti. Le tableau du Latran, au contraire, repousse le nom obscur auquel on l'a jusqu'ici faussement rattaché et réclame avec toute l'éloquence de ses superbes qualités la paternité du génie michel-angelesque.

Mais la preuve que cette œuvre lui appartient en propre n'est pas encore complète; d'autres arguments la renforcent. Vasari — il nous faut revenir à lui — parle d'une « *autre Annonciation peinte sur bois par Marcello dans l'église de Saint-Jean de Latran* ».

Eh bien, le tableau actuel du Latran n'est pas du tout celui auquel Vasari fait allusion. Comment, en effet, aurait-il pu, en 1568 — époque de la deuxième édition de ses *Vite* — mentionner comme existant au Latran un tableau entré dans la Basilique, avec d'autres tableaux encore, en 1794, par suite d'un legs *Gasparo Cantarelli* fait au chapitre? Il suffirait de ce rapprochement pour exclure de la façon la plus absolue l'identification des deux œuvres. En second lieu, rappelons encore une fois l'autre citation des *Vite*: « *Messire Thommaso fit faire à Michel-Ange beaucoup de dessins; ainsi, par exemple, pour le cardinal Cesi le tableau où l'on voit Notre-Dame recevant l'annonce de l'ange: chose nouvelle qui fut plus tard peinte par Marcello de Mantoue* ». Ce texte nous invite à déduire: 1° que Marcello a peint d'après un dessin de Michel-Ange; 2° que le dessin en

1. Mary Pittaluga, *Il Tintoretto*.

question est celui des Uffizi, car l'expression *cosa nuova*, « chose nouvelle », nè peut s'appliquer à d'autres dessins qu'à celui où Michel-Ange déplace l'accent de la scène, de la salutation angélique au *fiat* de la Rédemption; 3° que Vasari ignore évidemment que Michel-Ange ait jamais peint une *Annonciation* quelconque. A ces déductions nous ajoutons les constatations suivantes; la première, que Venusti a peint des copies de l'*Annonciation* du Latran, et non qu'il a simplement colorié un dessin; en second lieu, que cette *Annonciation* répond, sans possibilité d'erreur, au dessin des Uffizi; enfin, que Vasari, tout en affirmant de connaître le dessin des Uffizi, ignore que Michel-Ange en ait tiré un tableau. Autant de prémisses solides qui nous autorisent à conclure que Venusti a copié l'*Annonciation* du Latran, peinte de la main même de Michel-Ange au bout d'une longue élaboration préparatoire.

Ce n'est pas tout. Le dessin des Uffizi nous donne à croire que dans ce tableau admirable la composition est de Michel-Ange, non moins que le dessin. Car on pourrait toujours imaginer l'hypothèse d'un dessin original de Michel-Ange peint par d'autres mains que la sienne. Et c'est précisément à cette hypothèse qu'a voulu répondre mon petit travail *sur un tableau méconnu de Michel-Ange*, démontrant que cette main n'a jamais pu être celle de Venusti. L'unique objection qu'on pourrait encore nous faire consisterait à nous opposer la grâce extrême répandue dans cette œuvre comme un motif étranger à l'art du grand maître. Mais nous estimons que l'objection se fonde sur une erreur, car cette beauté particulière de la grâce virile et sereine, le génie titanique

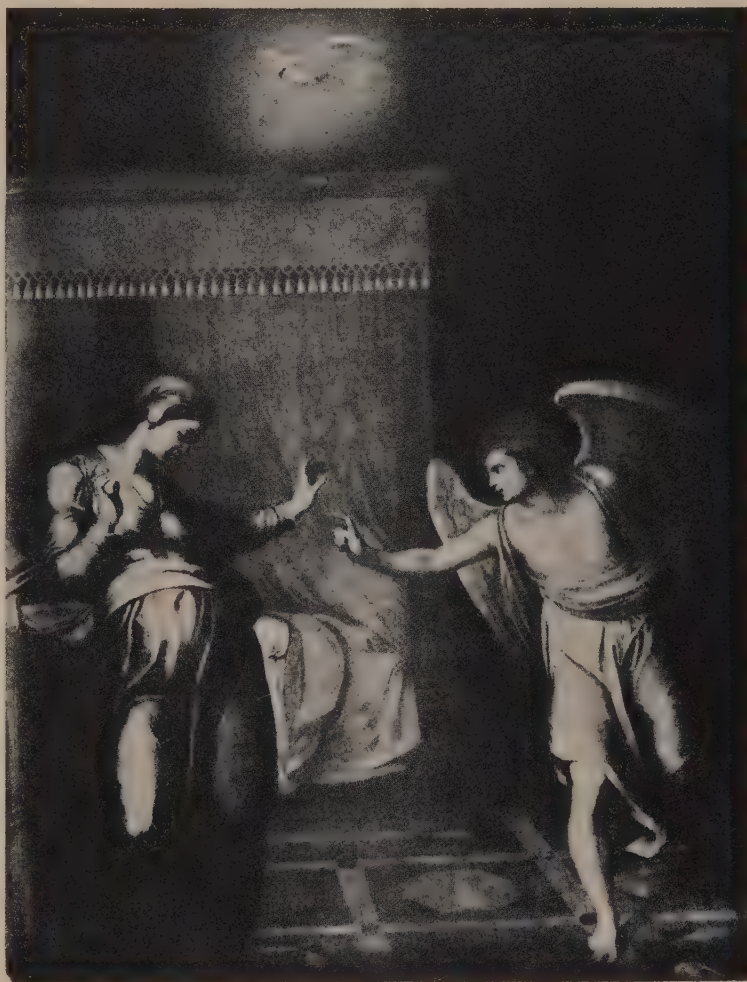


FIG. 8. — MARCELLO VENUSTI. — L'ANNONCIATION.
(Collection de Mgr. Steinmann.)



FIG. 9. — MARCELLO VENUSTI. — L'ANNONCIATION.
(Collection du Professeur Canali.)

de Michel-Ange ne l'ignore pas. En effet, on ne peut nier que dans la voûte de la Sixtine il n'ait visiblement atténué sa manière aussitôt qu'il a abordé les figures des *Ignudi*. Leur mouvement plastique lui sert à obtenir une expression plus éloquente des volumes, avec le résultat évidemment voulu de faire vibrer dans ces admirables créations la grâce et la douceur de la forme.

C'était démontrer que son goût pour la forme, l'énergie, la puissance ne l'empêchait pas de sentir leur contraire, et de l'exprimer à sa façon, moyennant cette grâce rythmique qui lui rend la main si légère en traçant la ligne des contours. Sa *furia* sait faire place à l'apaisement, à la douceur, à la caresse harmonieuse du pinceau, afin que tous les traits de ses créatures

admirables reflètent non moins la grâce humaine que la majesté divine, non moins le calme héroïque que la passion violente¹.

Or, ces qualités d'un Michel-Ange plus près de nous, on les retrouve toutes dans ce chef-d'œuvre du Latran, avec des nuances moins accentuées qu'à la Sixtine, si l'on veut, mais substantiellement identiques. Mieux encore : l'évidence en est telle qu'on croit être en présence d'une œuvre conçue et exécutée pendant les travaux de la voûte ou peu après. Qu'on remarque, en effet, la grâce du dessin et la sensibilité délicate de la couleur : elles y ont une affinité indéniable avec les qualités du *Sacrifice* des impies, tout comme la

1. Giuseppe Parroni, *Il vero volto di Michelangelo*. Cap. Ignudi. Edizione II^o Modernissima. Via delle Convertite, Roma.

suavité des formes présente des analogies avec celle même des Ignudi.

A cette série d'arguments historiques, critiques et artistiques, il convient d'en ajouter un autre qui, partant de données purement techniques, renforce singulièrement la thèse défendue jusqu'ici. Ce ne sera qu'un témoignage, un seul; mais il vient d'un expert de la force du Prof. Joseph Cavalli, connu en Italie et à l'Etranger comme une des autorités les plus écoutées en la matière.

« *Venusti* — dit-il — est exclu, nettement exclu. Et cela pour deux raisons principales : 1° à cause de la différence énorme dans la façon d'empâter les couleurs. Dans le tableau du Latran l'empâtement est d'une minceur extrême, alors que celui de *Venusti*, grâce aux teintes qui s'y superposent, est le plus souvent ordinaire; les rares endroits, par contre, où l'Annonciation du Latran présente une couleur plus épaisse, s'expliquent tout simplement par un coup de pinceau plus franchement abondant; 2° nulle part dans le tableau du Latran on ne trouve dans les clairs-obscurs ces doubles tons de couleur si chers à *Venusti*. Tout dans ce tableau est peint au petit pinceau, et la vigueur des clairs y est obtenue uniquement grâce à la savante distribution des ombres. Mon attention s'est portée tout particulièrement sur le rouge de l'habit de la Vierge dans sa partie supérieure : et non sans motif, car la façon d'appliquer le rouge pouvait suffire à elle seule à exclure la main de *Venusti*. Eh bien, ce rouge n'est jamais voilé; il est peint à même sur la préparation, en donnant l'ombre aux parties qui l'exigent et laissant le blanc de la préparation pour les clairs; après quoi, le tout est patiné avec le rouge. Ce procédé se répète pour chacune des autres teintes, selon l'endroit. Les plis ont, çà et là, une apparence quelque peu alourdie, précisément parce que la saleté et la patine du temps ont éteint, dans la colonne centrale, le clair qui aurait dû s'illuminer grâce à la transparence de la préparation.

Les teintes des chairs sont monochromes avec une accentuation très sobre de la couleur aux jointures des membres. Le tableau offre également partout une couleur presque conventionnelle; la grande beauté de cette peinture est due au fini et à la noblesse d'un dessin qui n'a jamais de fléchissement, jamais une erreur. »¹

Or, demandons-nous, n'est-ce pas là le procédé même de Michel-Ange?...

« D'abord il circonscrit les plans, puis il les fait ressortir moyennant le clair-obscur, et enfin, il applique la couleur pour donner sa patine à ce qui est sa sculpture, et pour l'adapter à l'ambiance polychromique. »²

Ainsi donc, avant de nier la paternité michelangelesque de cette œuvre, qu'on étudie encore une fois le tableau du Latran; naturellement avec cette objectivité qui sait avoir les yeux ouverts et se laisser conquérir par la vision de la beauté, en quelque endroit qu'elle se trouve. Car la vraie critique ne se laisse pas encapuchonner par les textes, surtout quand elle les a, vingt fois déjà, trouvés en défaut. Et

1. Prof. Giuseppe Cavalli, *Una tavola misconosciuta di Michelangelo*. Modernissima. Roma.

2. Adolfo Venturi, *Storia dell' arte italiana*.

quant à la prévention et autres sentiments de ce genre, absolument étrangers à ces problèmes, elle n'en sait que faire.

En tout cas, une chose, du moins, *est certaine* : Venusti n'est pas l'auteur de ce chef-d'œuvre; l'examen documentaire et technique, non moins que la force de la logique, l'éliminent sans retour. Après quoi, si quelqu'un persiste encore dans l'erreur — officiellement au nom des textes, en réalité... mettons, si l'on veut, par paresse de changer d'opinion — il ne pourra nous en vouloir si nous persistons à soutenir la nôtre; et cela jusqu'au jour où l'on se décidera à nous opposer, non pas le silence ou la dénégation gratuite, mais de bons arguments. Ce n'est qu'en démolissant ceux que nous avons accumulés qu'on pourra, ou confirmer le nom de Venusti, ou lui en substituer un autre appartenant « *au cercle assez vaste des imitateurs de Buonarroti* ». Mais jusque-là, et jusqu'à preuve du contraire, l'*Annonciation* du Latran appartient à Michel-Ange, toute à Michel-Ange, rien qu'à Michel-Ange.

Giuseppe PARRONI.



FIG. 10. — MICHEL-ANGE. — DESSIN POUR UNE ANNONCIATION.

G R E C O

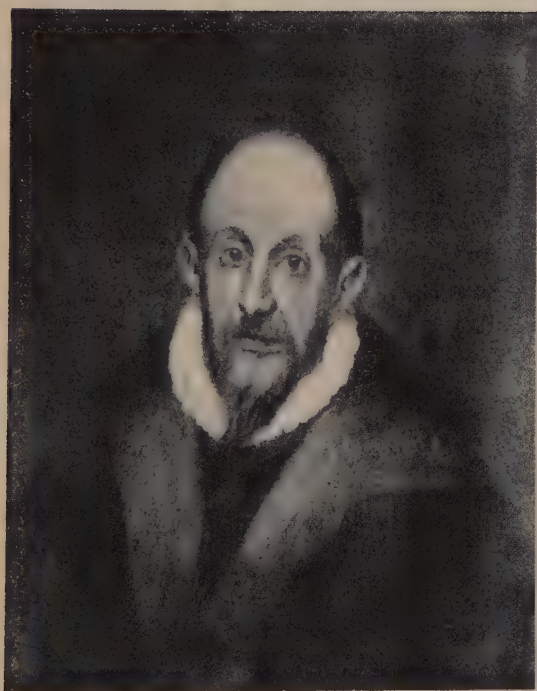


FIG. 1. — LE GRÉCO. — PORTRAIT DU PEINTRE PAR LUI-MÊME.
(Musée de Boston. Ancienne Collection Bernete.)

Son nom offre la complexité hermétique d'un sigle. Quand il arrive en Espagne et qu'il se fixe à Tolède, vers 1576, on lui garde son sobriquet italien : *El Greco* — sans le traduire en castillan : *El Griego* et en naturalisant seulement l'article. Ce qui prouve qu'à Venise, où tant de ses compatriotes tenaient boutique de peinture, on avait renoncé à affubler ce Candiot de son patronyme authentique, sans doute trop bizarre : Domenikos Theotokopoulos. Pourtant, les Byzantins étaient acclimatés de longue date dans toute l'Italie, depuis la diaspora qui suivit l'entrée des Latins à Constantinople, en 1204. Au milieu du xv^e siècle, Jean Paléologue frappait encore, par la singularité exotique de son costume et sa face impassible, l'imagination d'un Pisanello, qui byzantinise quelque peu, lui aussi; mais au xvi^e siècle, Venise était devenue le centre de l'école crétoise, la Crète

même était possession vénitienne. On voyait en nombre, aux bords de la lagune, des Levantins formés aux ateliers de Mistra, en Morée, ou au Mont Athos, émailleurs,



FIG. 2. — LE GRAND CAMÉE DE LA SAINTE CHAPELLE.
(Cabinet des Médailles.)

mosaïstes, peintres d'icônes, fournisseurs d'une clientèle constante de patriciens conquis par l'Orient vaincu, amoureux de son art subtil comme des épices du Levant.

Lui, reste par excellence : Le Grec. Il n'est Theotokopoulos que pour lui-même, mais avec obstination.

Etabli en Espagne, *vecino* de cette impériale Tolède, dont la nature ne cesse plus de le hanter, et dont il devient le prophétique exégète, entouré d'un cercle d'amis castillans, poètes, hidalgos ou moines, c'est en grec qu'il pense, c'est en grec qu'il signe ses ouvrages, en ne manquant pas d'ajouter, après la ligature de son nom, celle qui le qualifie de Crétois, et s'il se complait à peindre saint Paul, c'est pour se donner le plaisir de mettre dans la main de l'Apôtre l'épître à Tite, le premier évêque de son île.

Et voilà bien un trait essentiel de son caractère : l'autonomie et la fidélité à lui-même. Mettez cet insulaire à l'école des Vénitiens, de Titien, de Tintoret, de Bassan, transplantez-le au cœur d'une Espagne wisigothique, arabe et juive tout à la fois, le Greco demeurera Domenikos Theotokopoulos, le Crétois.

C'est ce qu'il faut se dire devant son inoubliable portrait, émigré aujourd'hui en Amérique, devant ce mage aux yeux disparates, au long nez, aux vastes oreilles décollées, devant la coupole surélevée de ce front ovoïde, devant ce masque chauve d'oiseau de nuit effaré par le grand jour, qui se compose en V superposés, et semble scellé d'un chiffre réitéré : les ailes du nez, la barbe effilée, la colerette qui en épouse la pointe tordue, les parements ébrasés de la fourrure. Ce Grec inquiétant et imperméable est un constructeur de songes qui ne sont qu'à lui. Retirant ce qu'il a concédé, s'il enclôt son apparence dans une forme algébrique, il s'ingénie à briser la symétrie convenue du visage humain par des discordances systématiques.

Par un retour significatif, c'est en Espagne qu'il se sent et qu'il se dit le plus grec. Ce n'est pas au début de sa carrière que persiste son byzantinisme, comme la dépouille d'un dragon qui vient de muer, c'est dans sa maturité et sa vieillesse que s'accuse l'indélébile complexe ancestral. Tolède, pour lui, c'est la terre de la réac-

tion, de la révolte, il s'y fortifie dans sa rébellion. Car Greco c'est un insurgé contre la Renaissance italienne. Non qu'il ait tout désappris de ce que lui enseigna son séjour à Venise, à Parme, ou à Rome, son commerce avec Giulio Clovio, le Dalmate, ou avec Fulvio Orsini, le bibliothécaire des Farnèse, mais il s'en libère de toute la violence baroque de son tempérament, et remonte à ses origines.

Il est vain, lorsqu'il s'agit d'un génie aussi singulier, quand on se penche sur l'alchimie que cuisine un tel cerveau, de partir en quête d'imitations textuelles, ou d'épier les copies littérales que l'on croit retrouver. Le byzantinisme de Greco est trop profondément enfoui dans son inconscient pour ne pas se dérober à d'exigentes analyses. Pourtant, on peut imaginer cet émigré voyageant avec une pacotille exotique. Dans ses coffres, il dût y avoir des étoffes orientales, des icones, des ivoires, peut-être quelques objets familiers de son pays, des émaux et des amulettes de mosaïque, de quoi alimenter les souvenirs et perpétuer des habitudes de pensée. Et puis, il n'était pas seul de sa nationalité, dans cette Tolède où tous les sangs se croisaient, où l'on parlait tous les jargons. Il pouvait s'entretenir avec ses amis dans son dialecte natal, et il y avait des livres grecs sur les rayons bien fournis de sa bibliothèque.

En fait, il n'est pas difficile de trouver des analogies entre les modes de ses constructions plastiques, et les canons des artistes byzantins. Si la forme étroite de beaucoup de ses compositions peut s'expliquer par les besoins de la commande, la place assignée d'avance dans un retable, elle évoque aussi les longues plaques d'ivoire dérivées des antiques diptyques consulaires. Elles en offrent la disposition en registres superposés, et la perspective arbitraire. Les anges qui volent au sommet sont les descendants des Victoires du Bas-Empire. De là vient la disposition, si fréquente sous la main de Greco, de tableaux conçus en deux parties, avec un chœur céleste surplombant l'assemblée humaine qui aspire à la rejoindre, qu'il s'agisse de l'*Adoration des Bergers*, du *Baptême du Christ*

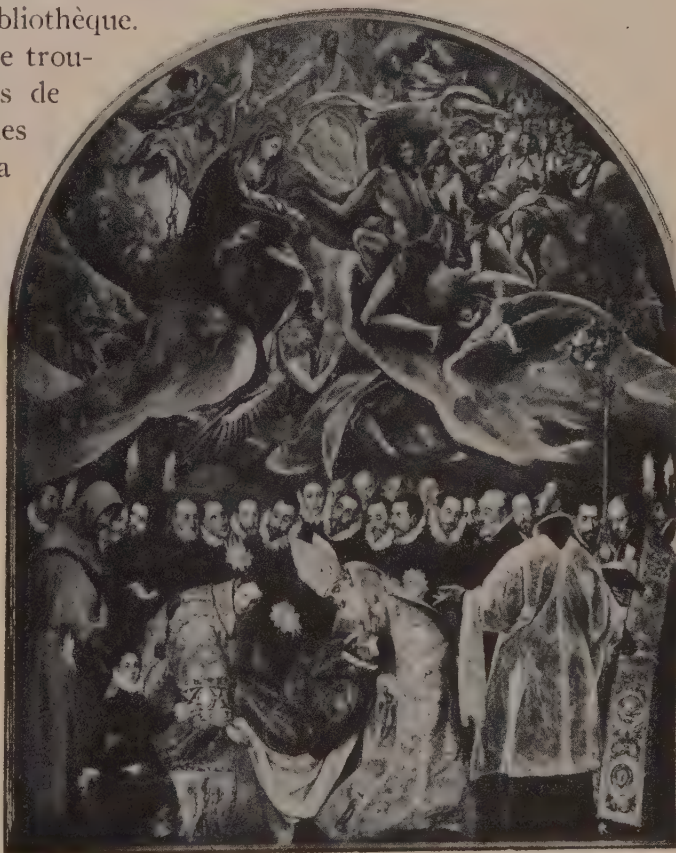


FIG. 3. — LE GRECO. — L'ENTERREMENT DU COMTE D'ORGAS.
(Tolède, Santo Tomé.)



FIG. 4. — L'ASCENSION.
Relief d'ivoire du Musée de Berlin.

maïeu », il semble que le peintre de Tolède l'ait contemplée et enviée. Mais bien plus, le rythme même de l'*Enterrement* nous le trouvons préfiguré dans le Grand Camée de la Sainte Chapelle, quel que soit le sens historique de la scène où l'on a vu la *Glorification de Germanicus*. Au-dessus du groupe impérial de Tibère et de Livie trônant dans leur majesté, nous y voyons le double immortel d'un héros accueilli dans l'Empyrée par ses ancêtres et ses dieux, ainsi que l'âme du Comte entre dans la compagnie de la Vierge et des saints après le miracle de son ensevelissement parmi ses compagnons d'ici-bas. Le cheminement séculaire de ce motif est jalonné par des enluminures de manuscrits ou des ivoires, où le drame terrestre se double d'un épilogue apocalyptique¹.

De même, si une tendance souvent réprimée, mais qui reparait à tout instant,

1. Voyez, entre autres, vers 450, une scène d'apothéose, sur un feuillet d'ivoire du British Museum, ou le manuscrit grec 1162, du Vatican, qui représente l'église des saints apôtres.

ou de l'*Assomption*. De là aussi une géométrie compliquée, qui assemble les masses en cercles dont les axes s'entrecoupent, schèmes familiers à l'abstraite mathématique de l'Orient.

De l'ordre byzantin, Greco a gardé aussi le formalisme hiératique. L'isocéphalie que l'on observe dans l'*Enterrement du Comte d'Orgaz* ou dans la *Pentecôte* n'est guère moins rigide que celle des mosaïques de San Vitale de Ravenne, où s'alignent les cortèges cataleptiques de Justinien ou de Théodora.

Ce n'est pas fausser la vérité que de chercher les ancêtres de Greco parmi les artistes orientaux qui, dès les premiers temps de l'Empire romain, travaillaient les pierres dures pour inscrire dans des agates d'une grandeur incomparable la gloire des maîtres du monde. Cette palette adamantine, cette coulée de veines colorées par le feu des temps géologiques, ce « ca-



FIG. 5. — JUSTINIEN ET SA COUR. — Mosaïque de San Vitale de Ravenne.

Phot. Alinari.

comme un instinct irrépissable, porte le Greco à nous présenter des personnages de face, fixant sur le spectateur leurs yeux immenses et noirs, pour appuyer sur lui la méditation infinie d'un regard immobile, c'est bien d'Orient que vient la sérénité extatique de ces effigies. On en a rapproché les peintures du Fayoum ou d'Antinoé. Je voudrais cette fois mettre à côté de la femme mystérieuse — doña Gerónima de las Cuevas — si constamment évoquée dans l'œuvre du Greco qu'elle semble avoir été pour lui l'unique révélation de l'éternel féminin, le médaillon de la croix de Brescia où l'on a reconnu, sans doute à tort, Galla Placidia et ses fils¹. Toujours est-il que ce Bounneri, qui a inscrit son nom sur le verre peint, avec la mention de son métier : *Kerami*, le potier, était un artiste grec, travaillant probablement en Egypte. Ce que l'on ne contestera point, c'est l'analogie frappante de ces visages allongés en amande, du dessin de la bouche et des yeux cernés de bistre, de la subtile mélancolie de l'expression. Ces femmes-sœurs participent à la même langueur morbide, à la même chlorose.

Ici donc, l'Orient dont l'Espagne est imbuë, rejoint l'Orient syrien, copte ou cappadocien. L'immobilité, la gravité recherchée du maintien, le calme hallucinant

1. Voy. F. de Mély, dans *Aréthuse*, 1926, p. 1 et ss.



Phot. Alinari.

FIG. 6. — MÉDAILLON DE LA CROIX DE BRESCIA.

des traits qui prolonge à l'infini une émotion concentrée : « *sosegaos*, calmez-vous », disait Philippe II, tous ces caractères qui font de l'Homme à la main sur la poitrine le plus obsédant des fantômes, et le type éternel d'une race, ce n'est pas en Italie que le Greco en avait appris le sourd accent : il avait retrouvé à Tolède, après l'épreuve vénitienne, la secrète nourriture de ses enfances, et le goût funèbre de sa Crète natale.

Si l'on veut d'autres accords, on peut comparer l'ordre circulaire des convives dans le *Repas chez Simon* à tel fond de coupe émaillé, comme celui de la patène de la Collection Stoclet, où le même cercle de têtes jointes se ferme autour de la table ronde du festin. C'est aussi

à des types byzantins que Greco emprunte certains détails iconographiques, comme celui du grand ange qui escorte le Christ à son baptême, un de ces anges « aux ailes démesurées » dont l'Eglise lui faisait reproche. Un panneau du British Museum, provenant d'un monastère près des lacs Natron, en Egypte (XIII^e-XIV^e siècles), nous présente le même ange, à droite, debout sur un rocher. Quant à la série des saints isolés, elle est l'aboutissant traditionnel des figures qui ornent les coffrets d'ivoire, ou la fameuse chaire de Ravenne.

Enfin les paysages abstraits, synthétiques, de Greco, dont l'exemple le plus frappant est le *Couvent du Sinaï*, c'est dans l'Orient qu'il en a relevé les éléments : montagnes fantastiques, rochers taillés par d'impossibles cataclysmes, grottes arrondies qui évoquent les *bolge* de Dante, blocs en porte-à-faux sur lesquels des personnages sont juchés en un paradoxal équilibre, masses pétrées arrondies comme des échines, biseautées, opposant leurs surfaces mates ou luisantes, qui encombrant le *Jardin de Gethsémani* d'une machinerie fantasmagorique.

Le mysticisme, l'intellectualisme éperdu de l'œuvre du Greco, cette œuvre si peu sensuelle, où l'on ne trouverait pas un nu de femme, est aussi d'essence byzantine, en même temps qu'il rejoint les grands poètes extatiques espagnols : Sainte Thérèse, Saint Jean de la Croix, Fray José de Valdivieso, et par eux les illuminations de Saint Bonaventure ou de Saint Augustin. Et le contraste est frappant, si l'on pense à l'ambiance italienne, à cette école vénitienne, à Titien, de qui Philippe II exigeait à la fois des tableaux d'église et des mythologies païennes, à la piété et à la volupté qui se disputaient les songes du Roi Prudent.

Donc Greco n'obtempère pas. Ce qui marque bien sa position, à lui, c'est le dédain signifié de Vasari pour le byzantinisme. Theotokopoulos, contre Vasari, retourne délibérément au byzantin, je veux dire qu'il abjure le rationalisme que les hommes de la Renaissance avaient instauré en découvrant le monde. Greco crée un monde inédit et non conforme, selon l'image qui se cristallise en lui-même. De là son dédain de toutes les lois récemment promulguées qui assurent la vraisemblance et engendrent l'illusion. Cette sorte de sécurité qu'inspire au contemplateur l'harmonie d'une scène où il ne voit que des formes usuelles, la voici perdue par la faute de ce guide anxieux. Il ne respecte ni la perspective, ni la pesanteur, ni la matière même et ses attributs, mais bien l'équilibre géométrique qui assemble et compose les formes suivant sa logique personnelle. Ses ouvrages les plus évolués, ceux où il exprime le mieux son message, ne sont pas des vues, mais des visions. Dans une atmosphère irréelle, baignent des corps qui sont des fantasmes, des visages et des mains qui sont des flammes, des cheveux d'étoffe qu'une haleine venue d'en bas soulève. Les draperies qui enveloppent ces chimères ne sont pas tissées de main d'homme, elles n'ont ni la densité ni la souplesse des étoffes, ce seraient aussi bien des pans de rochers : elles ont la lisse convexité des pierres polies par l'eau ou le feu des âges. Le ciel lui-même est si compact que la profondeur en est comblée, il se compose de nuages marmoréens, encastrés sur une surface solide : *firmament*, au propre sens du terme, voûte de matières agglomérées et dures au toucher. Les saints et Dieu, assis sur de roides nuées, ou es-



FIG. 7. — LE GRECO. — LA FEMME A LA PELISSE.
(Collection Stirling-Maxwell.)



FIG. 8. — LA CÈNE. — Patène en onyx.
(Bruxelles, Collection Stoclet.)

caladant ces montagnes livides ne se perdent pas dans un infini diaphane mais se concrétisent dans le même fluide cristallisé.

Aussi bien, les hommes mêmes sont soustraits aux conditions communes de la vie. Et d'abord par l'étrangeté de leurs proportions. Leur anatomie n'est qu'une allusion à la vérité acceptée. L'allongement des corps, la petitesse tératologique des têtes, Greco, il est vrai, n'en est pas l'inventeur : du Parmesan à Jacques Bellange, du Bassan à Germain Pilon, on en citerait quantité d'exemples. Ce qui lui est essentiel, c'est l'interprétation qu'il en donne. Nul doute qu'il n'ait pensé expressément à ces flammes qu'évoquent les mortels, et qui les achèvent dans la Pentecôte. Il dit lui-

même, à propos des *cuerpos celestiales* : « ... comme nous voyons des lumières qui, vues de loin, pour petites qu'elles soient, paraissent grandes... » Recherches d'optique, comme M. E. Lambert l'a noté¹, mais aussi exaltation symbolique des données de l'expérience.

Emporté par sa poétique, il va plus loin. Posés sur le sol, ses personnages n'y trouvent plus la condition de leur stabilité. Leurs pieds affleurent la terre, mais c'est une force céleste qui les met debout, une attraction cosmique plus forte que la pesanteur. Ainsi leur équilibre est inversé, et vient d'en haut. Les Apôtres de la Pentecôte subissent une ascension commune, ils n'ont déjà plus de poids terrestre.

Les objets eux-mêmes sont soumis à cette étrange lévitation qui rappelle les trances de Sainte Thérèse. Si le Sauveur porte sa croix sur son épaule, la poutre équarrie n'est pas lourde à ses muscles épuisés, la vertu divine de son regard, le geste délicat de ses mains aux doigts effilés, qui semblent bien plutôt toucher les cordes d'une harpe qu'étreindre un faix intolérable, suscitent le miracle qui la soutient dans les airs.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, p. 145 et ss.

Ainsi le monde de Greco est moins encore dématérialisé que recréé en une substance inconnue de nos sens. Ce que voit le peintre ne lui sert que de prétexte pour construire l'image. Il n'offre à notre examen que des apparitions, et s'ingénie à troubler l'image rassurante que nous nous étions formée d'un univers cohérent, car « la lumière du jour, dit Giulio Clovio, perturbait sa lumière intérieure ».

Pourtant, son extase lui laisse parfois du répit. Jusqu'à la fin, il a aimé non seulement les architectures d'un classicisme sévère, celles où Véronèse ou Tintoret placent leurs récits évangéliques, mais les cuirasses damasquinées, les pommeaux d'épées ciselées, les crosses d'abbé orfèvrées, les broderies historiées des chasubles, les beaux harnais, les surplis et les robes pourpres des cardinaux, les fraises godronnées, filigranées, en quoi s'encadrent les vi-

sages des graves caballeros. Il sait être minutieux jusqu'à ne pas oublier dans la corbeille à ouvrage de la Vierge visitée par l'Ange sa paire de ciseaux : c'est la rançon de ses divagations. Les nombreux portraits qu'il a peints le montrent capable d'une observation aiguë, mais aussi doué de ce pouvoir de prolonger dans l'éternel et l'immuable le trait dominant d'un aspect fugitif.

Il reste que son penchant le plus constant est opposé aux leçons que lui inculquèrent les grands Italiens du xvi^e siècle. Dalton, dans son *East Christian Art*, note ingénieusement ceci : « Le développement qui de la simple expressivité des Araméens aboutit au formalisme byzantin, est reflété dans les changements subis par l'art européen depuis Cézanne. » Ce n'est pas pure coïncidence si le nom de Cézanne se présente ici. La réaction des éléments araméens et iraniens contre l'hellénisme engendra de curieuses transpositions : les modèles hellénistiques, conçus à trois dimensions, et poursuivant une perspective fuyante, en profondeur,



FIG. 9. — LE GRECO. — LE REPAS CHEZ SIMON. (Collection Winterbotham.)



FIG. 10. — LE GRECO. — L'ADORATION DES BERGERS.
(Collection royale de Roumanie.)

deviennent sous la main des Orientaux des frises plaquées sur un fond opaque, ce qui leur impose une frontalité théâtrale de figurants alignés contre un rideau. Le modelé qu'ils n'accordent pas aux corps, ils le reportent sur les visages où se joue leur recherche de l'expression. Telle est l'attitude du Greco en présence de la Renaissance. Parmi les peintres modernes, c'est bien Cézanne qui lui ressemble le plus, Cézanne, ce transfuge de l'impressionnisme, qui, las des tentatives faites pour capter la vérité au moyen d'artifices scientifiques, se réfugie, selon l'heureuse formule d'André Lhote, dans la « métaphore plastique ».

La parenté entre Cézanne et Greco¹ je crois qu'il suffit, pour la saisir sur le vif, de placer côte à côte les *Baigneurs* ou les *Baigneuses* et l'*Ouverture du cinquième sceau de l'Apocalypse*, ou encore les nus de la *Résurrection* du Prado, des *Christs en croix* ou du *Laocoon*. Deux idéologies bien différentes aboutissent ici à des rythmes équivalents et d'une singulière identité. Une secrète architecture ordonne ces corps que leur déformation voulue rend étrangers à la logique de notre expérience, pour devenir familière au contemplatif. Des deux parts, c'est la même incantation.

Mais revenons à Tolède, car tout nous y ramène quand il s'agit du Greco. Il est possédé de cette ville-démon, qui devient pour lui comme le succube de ses sommeils. Incessamment il scrute son vi-

1. Notons que le goût de Cézanne pour Greco est attesté par la copie qu'il fit de la *Dame à l'hermine*. Voy. J. Rewald, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1936.



FIG. 11. — LE GRECO. — LE CHRIST ENTRE DEUX ORANTS.
(Musée du Louvre.)



FIG 12. — LE GRECO. — TOLÈDE SOUS L'ORAGE.
(Metropolitan Museum of Art.)

Phot. Moreno.

sage, l'observe et le déforme, l'analyse et le réinvente. Tolède sous un ciel orageux de lavé sombre strié de veines fulgurantes, Tolède base de la Crucifixion, Tolède que domine Saint Martin à cheval partageant avec le pauvre son manteau, Tolède aux pieds de Saint Bernardin de Sienne, de Saint Jean-Baptiste ou de Saint Joseph assurant les pas de l'Enfant Jésus, Tolède servant de fond aux tortures de Laocoon, Tolède enfin dont il peint avec une minutie si appliquée le panorama pour l'énumérer, la détailler avec une passion lucide. Jamais un homme et une ville ne furent liés par un amour plus obsédant.

Il y retrouvait dans les strates d'un paysage pétrifié, dont la Cité n'est que l'excroissance,

la justification de ses démenes. Son rêve épousait ces falaises abruptes, le lit du fleuve fauve encaissé dans les roides murailles qu'il boucle, les mouvements d'un terrain aride dressé contre le ciel. Longtemps il y habita, au cœur de la *jude-ria*, du quartier juif, l'ancien palais de Samuel Lévi, l'argentier de Pierre le Cruel, passé, au xv^e siècle, en la possession de Don Enrique de Villena.

Il vaut la peine d'arrêter notre pensée sur ce Tolédan maléfique. C'était un petit personnage obèse, auteint enluminé, qui consacra sa vie, du temps du roi Jean II, aux recherches scientifiques. Inapte au ménage de sa maison, étranger aux imaginations chevaleresques, il vécut en marge de la cour la plus fastueuse et la plus spirituelle de ce temps, ne rêvant qu'astrologie et divination, « sachant plus du ciel que de la terre ». On le disait sorcier et on l'accusait de forfaits fabuleux, comme d'avoir rendu le soleil rouge, à l'aide de l'héliotrope, d'avoir deviné l'avenir au moyen de la chélonite, et de s'être rendu invisible avec l'andromène. Il congelait le mercure, faisait tonner et pleuvoir à son gré, par l'artifice d'un petit bassin de bronze, s'adonnait à la magie, interprétait les songes, les éternuements et les présages. Après sa mort, le roi donna ordre à l'évêque Lope de



FIG. 13. — LE GRECO. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS. (Collection Arthur Sachs.)

Barrientos de faire brûler ses grimoires, mais on a conservé de lui de nombreux ouvrages, des traductions de l'hébreu et du latin, le *Livre du mauvais œil* ou de la *Fascinologie*. Cet enchanteur devait hanter les parages où le Greco eut son atelier et sa demeure. Là flottait encore ce relent sulfureux qu'exhalait le caveau du nécromant. Comme Villena, Theotokopoulos ne croyait pas à l'immutabilité de la matière, à la persistance de ses formes et de ses états, mais à leurs perpétuelles transmutations. Toute son œuvre témoigne du peu de foi qu'il accordait aux apparences substantielles et de l'espoir qu'il fondait sur l'irrationnel. Incomparable magicien, sa science nous entraîne dans les cercles transcendants qu'il trace autour de nous, et par quoi il nous ensorcelle.

Et c'est ici qu'il faut relire les vers qu'écrivit Gongora sur son tombeau. Métaphore plastique, du poète au peintre les mêmes mots définissent un art allusif et retors : « O pèlerin, cette dure clef de porphyre luisant, en sa forme élégante, refuse au monde le plus suave pinceau qui donna l'esprit au bois, la vie à la toile... » Dure clef de porphyre, la recherche précieuse de ce verbe éclatant et glacé s'accorde au délire du Greco. L'auteur des *Solitudes* et de *Polyphème* est

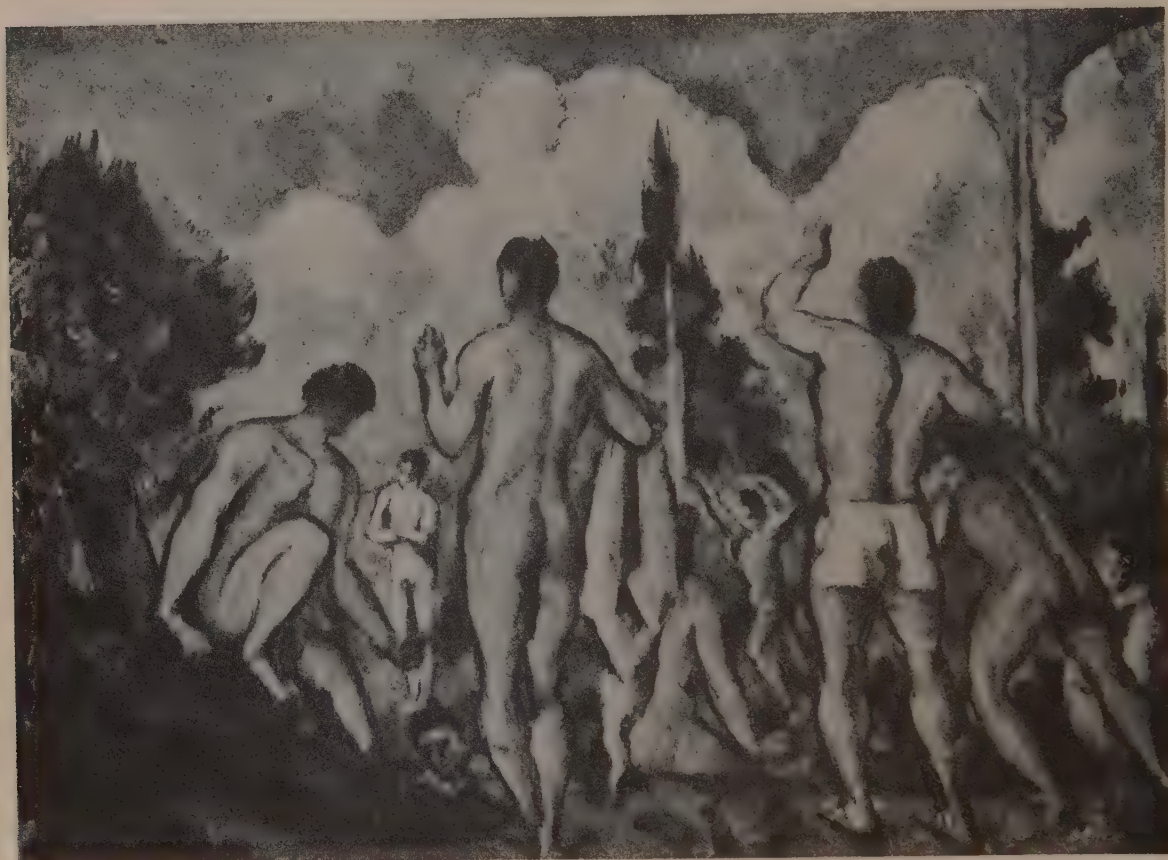


FIG. 14. — CÉZANNE. — LES BAIGNEURS.
(Collection de M. le baron Gourgaud.)

bien du même âge et respire le même air que le peintre d'*Orgas* ou de *Laocoön*. En ce sens on peut dire que Theotokopoulos s'est acclimaté dans les brûlants *cigarrales* de la campagne castillane.

Une pièce du théâtre moralisant de la fin du moyen âge, en France, au milieu du xv^e siècle, nous a gardé le souvenir de l'attraction singulière exercée par la cité mystérieuse du Tage. L'un des personnages y parle en quelque endroit de « l'école



FIG. 15. — LE GRECO. — L'OUVERTURE DU CINQUIÈME SCEAU DE L'APOCALYPSE.
(Collection I. Zuloaga.)

Phot. Vizzavona.

de Toulette ». Le Greco a été, lui aussi, à l'école de Toulète. Et voilà pourquoi son ami Fray Hortensio Paravicino avait raison de dire, dans son sonnet dédicatoire :

« La Crète lui a donné naissance, ses pinceaux, c'est à Tolède qu'il les doit. »

Jean BABELON.

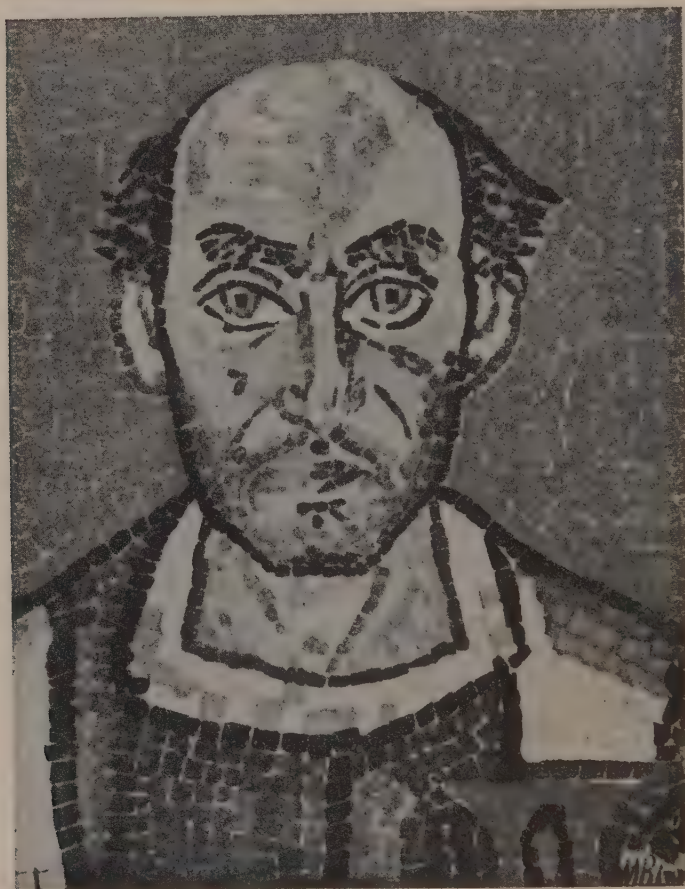


FIG. 16. — DÉTAIL D'UNE MOSAÏQUE. DE SAN VITALE DE RAVENNE.

LES TRAVAUX DU SCULPTEUR JACQUES BOUSSEAU DANS LES JARDINS ROYAUX D'ESPAGNE

P ARMI les artistes que Philippe V appela en Espagne pour travailler, à Saint-Ildefonse, au décor des jardins de la Granja, le nom de Jacques Bousseau doit être cité en même temps que ceux de René Frémin et de Jean Thierry; ceux-ci se firent en Castille une magnifique renommée, et peut-être Bousseau eût-il mérité d'être placé sur le même rang qu'eux, si un peu plus de chance l'avait favorisé. En effet, il arriva en Espagne en 1738, dix ans après le départ de Thierry, et succéda à Frémin comme Premier Sculpteur du Roi; une grande partie du décor était déjà en place : il ne restait qu'à poursuivre l'œuvre commencée; c'est assez dire que la personnalité de l'artiste ne trouva pas, pour se manifester, les facilités qu'avaient rencontrées Thierry et Frémin. De plus, Bousseau mourut à Valsain¹, deux ans après son arrivée en Espagne et il n'eut pas le temps de terminer la tâche que Pierre Pitué, Antoine et Hubert Dumandré achevèrent. Ces circonstances ont répandu sur ses travaux une regrettable obscurité, qui, mieux pénétrée, peut cependant livrer quelques secrets.

Avant d'aller en Espagne, Bousseau avait donné des preuves de sa valeur en prenant part, comme Frémin et Thierry, aux grands travaux décoratifs des Maisons royales²; et c'est parce que son talent était connu que Frémin, en 1737, le

1. Valsain ou Balsain, à 3 km. de la Granja, ancien rendez-vous de chasse royal. Là s'étaient établis les ateliers qui travaillèrent pour Saint-Ildefonse.

2. Jacques Bousseau (1681-1740), fils de paysans vendéens, devint l'élève de Nicolas Coustou, obtint un premier prix de sculpture en 1704 et partit pour Rome. Admis à l'Académie de Sculpture en 1715, il fut nommé professeur en 1728. Deux vases lui furent commandés pour Marly; un *Saint Maurice* et un *Saint Louis* exécutés pour Notre-Dame (1728) sont probablement aujourd'hui dans l'église de Choisy-le-Roi. Il est encore l'auteur de la *Magnanimité* du salon de la chapelle de Versailles et de la *Religion* de la chapelle Saint-Augustin des Invalides. Arrivé en Espagne en janvier 1738, il y mourut le 13 février 1740.

jour où il exprima à Philippe V le désir de revenir en France, le proposa pour être son successeur à Saint-Ildefonse. A cette date, plusieurs des statues de marbre de l'Allée Longue, artère transversale du parc de la Granja, et les groupes secondaires du bassin de la Renommée n'existaient pas encore, la fontaine de Latone et le grand ensemble des Bains de Diane étaient seulement commencés. Les historiens crurent volontiers que, du 16 janvier 1738, jour de son installation, au 13 février 1740, jour de sa mort, Bousseau n'avait pas eu le temps d'exécuter des œuvres importantes; mais des documents inédits révèlent, au contraire, qu'il prit

une grande part aux travaux prévus ou en cours d'exécution, et du thème dominant à la Granja, celui de Diane, il serait ainsi un brillant illustrateur.

Pour les statues de marbre, les études critiques acceptèrent, le plus souvent, la tradition que Joaquin Dumandré, fils d'Hubert, avait dû recueillir : c'est lui qui inscrivit un nom du sculpteur sur le socle de chaque statue; or, ces noms furent gravés longtemps après l'exécution des figures; sans doute, Joaquin Dumandré ne les choisit-il pas au hasard, mais les textes, plus précis, fixent plus sûrement le travail de Bousseau dans l'Allée Longue.

Pour le décor des fontaines et plus particulièrement pour celui des Bains de Diane, les documents présentent Bousseau comme l'auteur de nombreux groupes fondus en plomb. Tous les sculpteurs de la Granja, sauf Carlier qui était surtout architecte et qui, venu en 1721, mourut en 1722, tous collaborèrent à la fontaine monumentale de Diane, mais Bousseau paraît en être l'ouvrier le plus fécond. Et l'activité qu'il déploya à Saint-Ildefonse s'étendit plus loin, puisque nous le retrouverons à Aranjuez; jamais le nom du successeur de Frémin ne fut prononcé à ce sujet, c'est donc, dans l'œuvre de l'artiste, une richesse oubliée qui élargit encore sa place dans l'histoire de l'expansion de l'art français en Espagne.



FIG. 1. — JACQUES BOUSSEAU. — NYMPHE A L'ARC.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)



FIG. 2. — LA GRANJA. — FONTAINE DES BAINS DE DIANE.
(Groupe central.)

1° LES DOCUMENTS. — Dès 1874, les Archives de l'Art français publièrent une notice dans laquelle le témoignage de la famille de Bousseau apportait la preuve que la tâche de l'artiste avait été considérable. A l'affirmation : « il s'est livré à ces travaux pendant plusieurs années et enfin est mort en Espagne usé de fatigues », est jointe cette indication : « Suivant un Mémoire arrêté et reconnu par la signature même du roi Philippe V, les ouvrages à lui dus montaient à environ 150.000 francs. » Il s'agissait principalement de « statues et de décorations en marbre », qui malheureusement ne sont pas spécifiées dans cette notice¹.

Trois autres documents manuscrits et inédits, disent mieux l'étendue et la nature de ces travaux; d'abord dans l'« Inventaire général des peintures, objets précieux, meubles du Palais Royal de Saint-Ildefonso », de 1774², un long chapitre, entièrement consacré aux sculptures, porte ce titre : « Mémoire des fon-

1. Notice sur Jacques Bousseau, sculpteur du Roi, rédigée par sa petite-fille et communiquée par M. A. Demarsy, *Nouv. Arch. de l'Art français* (1874-1875-XVIII).

2. Archives du Palais National de Madrid : San Ildefonso.



FIG. 3. — LA GRANJA — BASSIN DES NYMPHES.

des ateliers qu'il avait dirigés; c'est pourquoi on y trouve les noms de tous les sculpteurs de la Granja. Rédigé trente-quatre ans après la mort de Bousseau, il laisse, au sujet de cet artiste, quelques lacunes, mais il ne contient aucune indication en opposition avec celles de deux autres documents auxquels nous l'avons comparé¹. Le premier de ces deux documents communiqués par M. Moreno Villa, archiviste du Palais National de Madrid, s'intitule « Mémoire du procureur de la « veuve de don Santiago Bousseau, Premier Sculpteur de la résidence royale de « Saint-Ildefonso », par lequel elle réclame ce qui était « dû à son défunt mari ». Si ce n'est pas là le mémoire même signalé par la famille de Bousseau, il est probable que ce texte en est le reflet. Le procureur de Marguerite Bailly, veuve Bousseau, était Louis Lagru², sculpteur français, attaché aux ateliers de Valsain; il mentionne « tous les ouvrages de sculpture, modèles petits et grands en argile « et en plâtre, les statues de marbre, les vases de fleurs... composés, faits du « 15 septembre 1737 au 13 février 1740 »³. Ce document très important garde cependant encore un peu d'imprécision : il dit bien que l'artiste acheva des figures, prépara des modèles qu'il fit exécuter, et laissa inachevés des groupes et des statues; mais le nom de la plupart des œuvres n'est pas indiqué. En résumé, pour n'avoir pas distingué avec rigueur entre les différentes catégories de travaux qui

« taines, figures de mar-
« bre, de plomb et d'étain,
« jeux d'enfants, d'ani-
« maux, vases, piédes-
« taux, bancs, ornements
« et autres ouvrages de
« sculpture, faits et pla-
« cés dans les jardins du
« domaine royal de Saint-
« Ildefonso, du 1^{er} sep-
« tembre 1728, à la fin de
« février 1739, par René
« Frémin ». Et ce ne
sont pas seulement les ou-
vrages de Frémin que ce
mémoire énumère, mais
aussi ceux qui sortirent,
même après son départ,

1. C'est grâce à l'Inventaire de 1774 que nous avons pu déjà attribuer à Bousseau plusieurs des statues de marbre de l'Allée Longue et quatre groupes, aujourd'hui disparus et disposés primitivement autour du bassin de la Corbeille. (Jeanne Digard, *Les Jardins de la Granja et leurs sculptures décoratives*, Paris, Leroux, 1934.)

2. Louis Lagru, auteur d'un *Silène* ou *Bacchus*, terme en marbre blanc, sur l'Esplanade de la Gerbe, à la Granja.

3. Archives du Palais National : San Ildefonso, 1740, liasse 9.



FIG. 4. — JACQUES BOUSSEAU. — ENFANT ET DAUPHIN.
(La Granja.)

entrepris par Frémin; le mémoire de Lagru cite toutes les sculptures auxquelles fut occupé Bousseau, qu'il y ait peu ou longuement travaillé; Dumandré envisage surtout les nouvelles commandes faites sous la direction de Bousseau. De la comparaison des trois textes, il ressort que bien des figures sont données en même temps à plusieurs sculpteurs, et cela signifie, à vrai dire, que ces ouvrages furent successivement confiés à divers artistes, jusqu'à leur mise en place. Connaissant l'ordre de succession des artistes, on parvient à mieux déterminer par qui chaque œuvre fut commencée, continuée ou finie, en sorte que l'apparente confusion des inventaires et des mémoires facilite les attributions qui deviennent des

occupèrent Bousseau, Lagru, tout en affirmant que son aîné joua un rôle considérable, ne nous en a pas fixé les détails.

Le dernier texte inédit devrait encore déterminer sans contestation la part de Bousseau; c'est un « État dressé par « Hubert Dumandré, des œuvres de sculpture qui ont été faites par don Santiago « Bousseau dans la résidence royale de Bal- « sain par ordre de S. M., du 3 avril « 1738, jour où René Frémin lui transmet « la Direction, jusqu'au 13 février 1740, « jour où mourut Bousseau »¹. Mais ce

mémoire ne mentionne que cinq statues et quelques groupes.

Il n'existe donc pas de vraie concordance entre tous les documents se rapportant à Bousseau; on ne peut s'en étonner beaucoup : celui de 1774 note en détail tout ce qui concerne les travaux



FIG. 5. — JACQUES BOUSSEAU. — NYMPHE ET DRAGON.
(La Granja.)



FIG. 6. — JACQUES BOUSSEAU. — NYMPHE ET DRAGON.
(La Granja.)

1. Archives du Palais National : San Ildefonso, 1740, liasse 9.



FIG. 7. — NYMPHE AU DRAGON.
(Parterre d'Aranjuez.)

présomptions, voisines souvent des preuves réelles.

II. — LES STATUES DE MARBRE. — Le premier point à préciser concerne les statues de marbre; c'est pour ce travail que Bousseau avait été tout spécialement appelé. Entre les quatorze marbres qui décorent l'Allée Longue, Apollon, les Muses et quatre chasseresses, l'Inventaire de 1774 en accorde huit à Bousseau, quatre sans collaboration et quatre en collaboration avec Frémin; toutes sont nette-

ment spécifiées, ce sont les quatre chasseresses du quatrième carrefour et les quatre muses du troisième carrefour¹. Sur la base des figures de chasseresses appelées aussi nymphes on lit respectivement Bousseau, Carlier, Pitué, Dumandré; Erato et Terpsichore portent sur leur socle le nom de Carlier, Thalie, celui de Frémin et Euterpe, celui de Pitué. Les phases du travail peuvent donc être ainsi reconstituées : Bousseau dut exécuter seul la Nymphé qui tient un arc; il termina sans doute Erato et Terpsichore ébauchées par Carlier et Thalie commencée par Frémin, tandis que Pitué reprit Euterpe laissée inachevée.

Dans le mémoire d'Hubert Dumandré, il n'est pas question des muses, sinon d'Euterpe : « una pastora », qui a pour attribut un instrument de musique, mais le prix de 40 doublons indique qu'il s'agit d'un travail minime. Par contre², la

1. Buso. — De la fontaine de Latone, en montant, on trouve quatre figures qui représentent quatre chasseresses, l'une avec son arc à la main et un carquois sur l'épaule, l'autre avec une lance, et un chien à ses côtés, la troisième appuyée à un tronc d'arbre avec une corne de chasse à la main; la quatrième tient un filet dans les mains (fol. 39).

Buso et Frémin. — Quatre figures de muses : Erato avec des roses et Cupidon, Euterpe avec une flûte, Terpsichore, couronnée de plumes, avec un tambour, Thalie couronnée de lierre (fol. 40). (Arch. du Palais National de Madrid : San Ildefonso.)

2. Œuvres en marbre : 4 chasseresses de cinq pieds d'arbre et tenant une trompe de chasse
La première, debout, posant le bras gauche sur un tronc français de haut.
dans la main droite

400 doublons

La seconde, avec un filet pour prendre les oiseaux

400 doublons

La troisième, tenant un arc et tirant une flèche d'un carquois

380 doublons

La quatrième, s'élançant pour la course, portant un glaive dans la main droite, accompagnée d'un

lévrier et les deux mains levées pour courir

440 doublons

(Extrait de la *Relacion* d'Hubert Dumandré. — Arch. du Palais National, Madrid.)

description des quatre chasseresses correspond à celle de l'Inventaire de 1774; les renseignements fournis par ce second texte sont moins complets que ceux du premier, mais ils sont tout à fait de même nature. Le Mémoire de Lagru diffère des deux autres, en ce sens qu'il attribue treize statues à Bousseau¹. Deux figures peuvent déjà s'ajouter aux huit que nous avons signalées, ce sont celles d'Uranie et de Lucrèce², que Joaquin Dumandré marque du nom de Bousseau, bien qu'elles figurent dans l'Inventaire de 1774 sous le nom de Frémin. Il reste encore trois marbres non désignés auxquels, d'après le témoignage de Lagru, Bousseau travailla : on ne peut les chercher ailleurs que dans les autres statues de l'Allée Longue, Clio, Polymnie, Calliope, Melpomène ou Apollon. Antonio Ponz, dans son « Voyage en Espagne »³ donne déjà toutes les Muses à Bousseau.

Pour les marbres, tout s'explique sans peine : l'Allée Longue, commencée dès 1720, ne fut achevée qu'après 1740; plusieurs générations d'artistes collaborèrent à son décor; Bousseau y prit probablement la plus grande part, mais ses prédécesseurs et ses successeurs gardèrent la paternité de bien des ouvrages pour lesquels il eût sans doute mérité d'être premier nommé.

Entre toutes les figures attribuées à Bousseau, la plus réputée est celle que la tradition et les documents lui accordent sans partage, et elle compte parmi les plus belles du parc de la Granja, c'est la Nymphe à l'arc (fig. 1). Souplesse du geste, mélodie du mouvement, charme d'un sourire qui anime des traits purs et délicatement modelés, telles sont ses qualités les plus saillantes; une draperie envolée accompagne la marche de la jeune femme et ajoute encore à l'élégance de la silhouette. Le style de cette figure permet de la classer au nombre des œuvres qui font le plus grand honneur à un artiste. Euterpe révèle les mêmes qualités.

Sept statues de l'Allée Longue portent le nom de Carlier, mais il y a lieu de douter que cet



FIG. 8. — NYMPHE AU DRAGON.
(Parterre d'Aranjuez.)

1. ... Dix Figures de marbre.
Les dix 5.000 doublons
... Trois Figures de marbre
finies de la main du dit Bousseau. 1.200 doublons
(Extrait du Mémoire de Lagru. — Arch. du Palais National, Madrid.)

2. Lucrèce est située au pourtour de la fontaine de la Renommée.

3. Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. X, 1781.



FIG. 9. — CARLIER. — CALLIOPE.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)

architecte y ait beaucoup travaillé; les plus classiques doivent avoir été conçues par lui, telle la Nymphe au chien (fig. 15) dans laquelle apparaît une réminiscence et de la Diane de Desjardins et de la statue de la duchesse de Bourgogne par Coysevox. Telle encore Erato, qui, par sa composition, semble une réplique un peu modifiée de la Vénus tranquille de Gaspard Marsy. René Carlier, l'élève de Robert de Cotte et l'ainé de la phalange de Saint-Ildefonse, se rattachait, en effet, plus que tout autre, au grand siècle, et pour que son nom soit resté lié à plusieurs figures, c'est vraisemblablement parce qu'il fut l'auteur d'un certain nombre de projets. Bousseau en fut le réalisateur. Du reste, quelques statues, Calliope, Uranie et aussi Erato dans son exécution, sont empreintes de cette douceur au charme subtil que l'on ne retrouve pas au même degré chez Frémin, qui préfère les mouvements plus bousculés. Ces trois muses ressembleraient davantage aux figures de Thierry, mais, comme celui-ci ne fut en aucune manière mêlé aux travaux que nous étudions ici, le caractère spécial de tendresse de ces statues féminines appartient donc en propre à Bousseau. Avec Terpsichore, le thème de la danse est traité dans toute

l'agitation qui distingue Frémin; la statue réunit les trois noms de Carlier, de Bousseau et de Frémin; et l'on peut supposer sans peine que le rôle de ce dernier fut le plus considérable.

Un autre signe de parenté est à relever entre les figures de Thalie, de Lucrèce et de la Nymphe au filet; bien que des nuances très sensibles les différencient, elles présentent une certaine robustesse assez exceptionnelle chez les sculpteurs de la Granja; la statue de Thalie, déparée par une restauration malheureuse, est un peu lourde et le geste de Lucrèce a des accents déclamatoires. Par contre, la plénitude des formes convient à la Nymphe au filet, appelée *Chasseresse d'oiseaux* par Hubert Dumandré¹; elle soutient avec aisance un lourd far-

1. L'inscription du socle ne porte pas de prénom. Cean Bermudez attribue la *Nymphe au filet* à Hubert Dumandré.

deau, sans perdre ses qualités de charme. Dans cette note légèrement rustique, on serait tenté de voir un souvenir du passé paysan de Bousseau; elle soulignerait la diversité du talent auquel on doit Euterpe et la Nymphé à l'arc.

Dans toutes les statues auxquelles Bousseau travailla, on retrouve la même science des draperies faites d'un tissu fin, léger et transparent, aux cassures multiples et irrégulières. Les sculpteurs du XVIII^e siècle, et particulièrement Frémin, à la Granja, employèrent ce procédé de sculpture à facettes; Bousseau s'en servit avec adresse dans le marbre, comme dans le plomb.

Les treize statues, qu'à l'aide des documents on parvient à rapporter à l'œuvre de Bousseau, sont de valeur inégale, mais il faut reconnaître, néanmoins, qu'en général, elles sont marquées d'une note personnelle qui révèle l'individualité charmante d'un artiste accessible aux tendres émotions et sachant mettre à leur service un métier éprouvé.

On doit encore compter au nombre des travaux en marbre auxquels Bousseau prit part le groupe de Latone et de ses enfants, qui couronne la fontaine des Grenouilles. Lagru signale que le sculpteur en fit le modèle en plâtre, et il l'évalue à 60 doublons; il demande, de plus, 260 doublons « pour ce qui était fait de ce groupe en marbre, de Latone, lorsque mourut M. Bousseau ». Si l'on consulte l'Inventaire de 1774, on voit que le seul nom de Frémin est prononcé au sujet de cette fontaine. La vérité doit être que Frémin conçut un projet dont il ne fit pas même le modèle en plâtre; ce soin revint à Bousseau qui commença seulement l'exécution. En ces conditions, on ne peut facilement connaître la valeur de sa tâche. Avant son départ pour l'Espagne, Bousseau s'était trouvé dans un cas semblable et n'avait pu donner sa mesure : il termina le groupe de marbre *Zéphyre et Flore*, commandé par Louis XIV à Frémin et à Bertrand, et laissé inachevé¹.



FIG. 10. — CARLIER. — TERPSICHORE.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)

1. Inventaire des statues exécutées au XVIII^e siècle pour la Direction générale des Bâtiments du Roi, 1720-1790, par Furcy-Raynaud, 1911.

III. LES GROU-
C'est dans le travail
seau se montra vrai
groupes. Tous ceux
doivent, suivant La
comme son œuvre
comprend sept sta
mant le groupe cen
elles, assise dans
gure gigantesque
vant elles, dissémi
douze groupes de
des dauphins ou des

Il ne semble pas
à prendre la premiè
décor; d'après l'in
Frémin avait, en ef
nementation de la
de Diane. Malheu
moires ne disent
lequel Bousseau trou
para-t-il les modèles
de ses prédéces
surtout de la fonte
sont les problèmes
données par les Mé
que l'analyse des
core imparfaite
technique et le style
Bains de Diane ne
eux d'une façon as

laisser distinguer plusieurs mains. Dans les plis des draperies, dans le mouvement des jambes souvent croisées, dans l'expression des visages, l'originalité révélée est bien celle de Bousseau. Frémin put concevoir un projet, mais il semble que Bousseau ait, en définitive, tout mis en œuvre.

Hubert Dumandré et Lagru, le premier avec moins de détails que le second, montrent que le successeur de Frémin présida à la fonte de tous les plombs. Il est vrai que les prix demandés pour les mêmes œuvres ne sont pas identiques dans les deux textes, mais l'explication de cette discordance réside sans doute en ceci que les deux rédacteurs avaient des intentions différentes : Hubert Dumandré est rapporteur, Lagru solliciteur; leurs témoignages, d'ailleurs, ne se contre-



FIG. 11. — FRÉMIN. — THALYS
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)

PES EN PLOMB. —
du plomb que Bous-
ment sculpteur de
des Bains de Diane
gru, être considérés
propre. L'ensemble
tues de femmes for-
tral, puis, derrière
une niche, une fi-
d'Actéon, et, de-
nés dans le bassin,
femmes jouant avec
chiens.

que Bousseau ait eu
re initiative de ce
ventaire de 1774,
fet, déjà conçu l'or-
fontaine des Bains
reusement, les Mé-
rien de l'état dans
va le travail : pré-
d'après les dessins
seurs? s'occupait-il
des plombs? Tels
que les indications
moires soulèvent et
œuvres résout en-
ment. Cependant, la
des figures des
diffèrent pas entre
sez marquée pour

disent pas sur la

La grande figure possède pas un caractère original; par contre, insister sur la grâce des, de Diane assise, des compagnes jouent sous ses yeux pas la valeur du disant qu'il est une copie de celui des Girardon : les thèmes l'un viril et dans de Versailles, l'autre les sculptures du XVIII^e siècle et avec le style monarchique de la première moitié du XVIII^e siècle la fontaine de Diane, mais devant une génération plus

La réunion de toutes les attitudes les plus variées de Diane, les suivantes ou inclinées; dans le bassin, elles sont allongées, renversées, mouvements compliqués variés formés par les bras qui se lèvent avec effort. Cependant, la composition de tous ces groupes reste basse, à fleur d'eau, et bien faite pour laisser le regard monter vers le groupe central. Ces figures ne sont pas sans rappeler celles du bassin des Nymphes à Trianon.

La fontaine des baignoires de Diane apparaît comme une grande scène sur laquelle serait représenté un ballet; la première danseuse et les coryphées évoluent en souriant et leurs draperies souples accompagnent leurs gestes joyeux. Diane et ses compagnes, c'est la jeunesse heureuse s'ébattant sous un ciel clément, et ce bonheur exprimé avec tant d'aisance par un sculpteur qui n'avait plus longtemps à vivre est comme le chant d'un poète qui disparaît en consolant ceux qui



FIG. 12. — PITUÉ. — EUTERPE.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)

nature des travaux. La figure d'Actéon ne possède pas vraiment un caractère original; on ne saurait trop insister sur la grâce des figures féminines au bord du bassin qui l'entourent ou et l'on ne diminue pas le groupe central en transposition féminine. Les Bains d'Apollon par exemple sont similaires, le goût du décor est en accord avec le parc de la Granja dans la première moitié du XVIII^e siècle. On n'est pas, à la Granja, devant un pastiche renouvelé par le jeune.

Les jolies nymphes au bassin permettent à l'artiste de représenter des corps féminins dans des attitudes variées; près de la fontaine, elles sont debout, assises, allongées, à demi dressées; les arabesques des jambes qui s'allongent, les têtes penchées, expriment une activité



FIG. 13. — CARLIER. — ERATO.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)

que avec la plus grande facilité; Philippe V, dès les premières années de son règne, avant même de songer à faire une résidence à la Granja, avait, comme ses prédécesseurs, aimé et embelli le vieux domaine ancestral; en 1716, un Français, Etienne Boutelou, en fut nommé Premier Jardinier. Puis, quand Saint-Ildefonse parut approcher de son état définitif, le roi fit de nouvelles commandes pour Aranjuez, et il s'adressa naturellement à son Premier Sculpteur qui était alors Jacques Bousseau.

Les deux groupes, mentionnés et dé-

l'écoutent. Et l'on n'est pas sans regret en voyant cette joie communicative et vraiment élégante se perdre dans la surcharge du cadre architectural trop chantourné et si peu fait pour le plein air.

Des douze groupes secondaires du Bassin de Diane, il faut en rapprocher deux autres que l'on n'a jamais encore songé à attribuer à Bousseau, mais que Lagru signale comme des œuvres authentiques du sculpteur : ce sont deux décors de bassins, composés chacun d'une femme et d'un dragon et exécutés pour Aranjuez. La présence des sculptures de Rousseau dans les jardins des bords du Tage s'expli-



FIG. 14. — DUMANDRÉ. — NYMPHE AU FILET.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)

crits sommairement par Lagru¹, occupent les deux petits bassins du parterre d'Aranjuez; ils furent le plus souvent attribués à Dumandré². C'est lui, en effet, qui les plaça en octobre 1744 devant les fenêtres du château³. Ce fait, relaté dans un document des Archives du Palais National, montre le rôle complémentaire que joua Dumandré après la mort de Bousseau⁴. Il est évident que ces deux nymphes jouant avec des dragons sont des variantes des douze groupes des Bains de Diane de la Granja. C'est la même attitude de la femme assise sur un rocher; pour soutenir ici l'immense dragon et



FIG. 15. — CARLIER. — NYMPHÉ AU CHIEN.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)



FIG. 16. — PITOU. — NYMPHÉ.
(La Granja, carrefour de l'Allée Longue.)

1. « Fontaines d'Aranjuez. Deux groupes de femmes avec deux dragons qu'on fondit en plomb et en étain, 172 doublons. » (Arch. du Palais National : San Ildefonso, liasse 9.)

2. M. Elias Tormo les attribue à Dumandré, *Aranjuez*, p. 40. Juan Alvarez de Quindos y Baena, dans *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez*, de 1804, les attribue à Joaquín Dumandré, p. 295.

3. Un petit mémoire de Hubert Dumandré fait connaître le montant des dépenses occasionnées entre le 12 septembre et le 6 octobre 1744, par le placement des deux œuvres devant « les fenêtres de Sa Majesté », soit 910 réaux ou 60 piastres. (Archives du Palais National : Aranjuez, liasse 15.)

4. Puisque le nom d'Hubert Dumandré est toujours cité à côté de celui de Bousseau, lorsqu'on parle des Bains de Diane, il y a tout lieu de croire qu'Hubert Dumandré, comme pour les deux groupes d'Aranjuez, fut chargé du placement d'œuvres exécutées par Bousseau.

pour diriger le jet d'eau qu'il lance, la nymphe s'arcboute fortement au rocher. Du point de vue plastique, ces compositions basses donnent l'impression de la stabilité; du point de vue de l'expression, elles unissent la vérité et le charme, dans un mouvement qui aurait pu se traduire par une forme titanesque, mais qui, sous la main d'un artiste du XVIII^e siècle, exprime la joie dans l'effort : le sourire féminin et les convulsions d'un être apocalyptique, tout s'équilibre dans un rare sentiment de la grâce. Les quatre groupes représentant un enfant sur un dauphin, à la fontaine de la Renommée, dans le parc de la Granja, et que Lagru donne à Bousseau, sont bien de la même lignée. A l'époque où Bousseau travaillait pour les jardins royaux d'Espagne, Bouchardon, à Versailles, était occupé par les deux groupes qui, au bassin de Neptune, représentent un *Dragon chevauché par un Amour*; toutes ces compositions se ressemblent par une séduction raffinée unie à une fantaisie pleine d'esprit.

Jacques Bousseau, sculpteur de figures féminines en marbre et en plomb, apparaît, dans les jardins de la Granja et d'Aranjuez, comme un illustrateur fécond du thème des Compagnes de Diane dont M. Louis Réau a montré toute l'importance dans l'art de la Régence. C'est pour le décor des bosquets de Marly que la direction des Bâtiments du Roi avait commandé une série nombreuse de nymphes en marbre; Bousseau put les étudier, puisqu'il travailla lui-même à Marly, et, les yeux remplis de cette vision, il était tout préparé à traduire des attitudes mouvementées de figures en course. Jamais, toutefois, il ne se borna à reproduire ce qu'il connaissait, et ses chasseresses, ses muses à l'émotion tendre et contenue, sont l'expression personnelle d'une pensée commune à une génération d'artistes. Il fit mieux, il arriva à la représentation d'une action et composa des groupes à deux ou plusieurs personnages; et à l'aide de cette matière malléable, le plomb, qui rend avec docilité les nuances de l'activité et de la grâce, il fit de ces groupes de vraies inventions. Bousseau est un habile metteur en scène; moins effervescent que Frémin, il rivalise par le charme avec Thierry. Formé à l'école du XVIII^e siècle qui aimait la turbulence des mouvements, il a néanmoins des notes apaisées qui contrastent avec l'agitation des jeux animés qu'il se plaît à représenter. Cette opposition convient au pays d'antithèses pour lequel il travaillait, et elle annonce le retour de la sculpture à la manière calme qui s'affirmera dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Avec les seuls travaux exécutés en France, Bousseau se révèle comme un très bon technicien du marbre; ses ouvrages d'Espagne en font un artiste de pensée créatrice et de technique variée. Il doit, au milieu des sculpteurs français envoyés auprès de Philippe V, avoir sa place à côté de Frémin et de Thierry; et sa grande activité élargit la place qu'il mérite d'occuper dans l'histoire de la sculpture née de l'influence de Versailles.

Marthe et Jeanne DIGARD.

LA TENTURE DES TRIOMPHES MARINS D'APRÈS JEAN I BÉRAIN

ALORS que nous ne voyons plus en Jean I Bérain qu'un ornemaniste supérieurement assoupli aux lois du genre, le XVIII^e siècle appréciait plutôt ses innombrables inventions pour les fêtes de la Cour ou les décors de théâtre, que sa charge de dessinateur de la Chambre et du Cabinet, jointe à celle de dessinateur de l'Académie Royale de musique, l'obligeait à imaginer et à faire exécuter correctement. Ce serait une erreur que de souscrire à ces appréciations divergentes et de faire deux parts de son œuvre. Car, si théoriquement les genres qu'il pratiqua semblent différents, ils furent, en réalité, étroitement tributaires et concoururent également à la création de travaux décoratifs d'une profonde et incontestable originalité.

Peu d'exemples sont plus susceptibles d'illustrer cette thèse que la tenture des *Triumphes marins*, aux armes du comte de Toulouse, tissée par Philippe Béhagle.

On a vu réapparaître cette rare suite, composée de quatre pièces, à la récente vente François Coty. Acquisée par un amateur argentin, elle risquait de passer à l'étranger et de priver notre patrimoine artistique d'un document incomparable. Fort heureusement, le ministère de l'Éducation nationale fit jouer le droit de préemption en faveur de la Banque de France. Ainsi est-on désormais assuré de conserver une tenture des plus intéressantes et de lui voir assigner une place voisine de celle qu'elle a occupée pendant une partie du XVIII^e siècle.

On n'ignore pas, en effet, que les bâtiments actuels de la Banque de France ont pour origine l'hôtel de la Vrillière, construit par François Mansart, de 1635 à 1640, et acquis, en 1713, par le comte de Toulouse, fils de Louis XIV et de Madame de Montespan. Celui-ci s'y installa peu après 1719, quand furent achevés les travaux de rénovation dirigés par Robert de Cotte. Terminée depuis une quinzaine d'années, la tenture des *Triumphes marins* dut être tendue, dès cette dernière date, à l'hôtel de Toulouse. Néanmoins, on ne la trouve mentionnée pour la première fois qu'en 1742, dans la *Description de Paris*, publiée par Piganiol de la Force. Elle ornait alors le grand Cabinet du petit appartement. Cette pièce, placée à une extrémité de la célèbre Galerie Dorée, devait être

transformée, au XIX^e siècle, en un vestibule donnant accès à l'antichambre du gouverneur. Deux tableaux du Guerchin, représentant l'un *Agar dans le Désert*, l'autre *Esther et Assuérus* complétaient la décoration du grand Cabinet. Si l'on en croit la cinquième édition du *Voyage pittoresque de Paris*, due à Dezallier d'Argenville, le mobilier de la chambre était toujours le même en 1778. Neuf ans plus tard, en 1787, le *Guide des Amateurs...* du mystérieux Thiéry, s'il parle encore des tableaux du Guerchin, ne fait plus aucune allusion aux *Triumphes marins*. Ce silence est-il involontaire, ou doit-on, au contraire, lui donner une interprétation particulière? La seconde hypothèse paraît plus vraisemblable. Jugées sans doute quelque peu démodées et encombrantes, les tapisseries qui nous intéressent durent être retirées de l'emplacement qu'elles occupaient, depuis un cinquantaine d'années, entre 1778 et 1787. Ceci avec d'autant plus de raisons qu'elles ne se trouvaient pas, en 1793, à l'hôtel de Toulouse, devenu entre temps l'hôtel de Penthievre, lorsque les biens du duc de Penthievre furent déclarés propriété nationale. Les membres de la Commission des Monuments, qui visitèrent la « maison Penthievre », le 1^{er} brumaire de l'an II, ne retinrent dans le Grand Cabinet que les deux tableaux du Guerchin¹. Il est évident que si la tenture des *Triumphes marins* s'était encore trouvée dans l'hôtel, elle aurait été également saisie, sinon condamnée à une destruction que ses sujets, le métal fin qu'elle contenait ne pouvaient que trop justifier. Préservée, grâce à des circonstances qui nous échappent, parvint-elle, le calme revenu et les esprits apaisés, en la possession de l'héritier naturel du duc de Penthievre, c'est-à-dire du futur roi Louis-Philippe, comme ce fut le cas pour d'autres tapisseries? Rien ne nous renseigne à cet égard, et l'ignorance où l'on est de son sort se prolonge jusqu'en 1865. Exposés alors au Musée Rétrospectif, organisé par l'Union Centrale des Arts Décoratifs, les *Triumphes marins* appartenaient alors à Mme Court. Par la suite, ils devinrent la propriété de M. le baron de Hirsch. Vendus aux enchères publiques après la mort de

1. Maintenant au musée de Tours (voir P. Vitry, *Le musée de Tours*, 1910, n^{os} 252 et 253).

Mme la baronne de Hirsch, en 1906, ils furent rachetés par un de ses parents. Celui-ci les céda, après la guerre de 1914-1918, à un antiquaire parisien, et, en 1923, ils entraient dans la collection François Coty.

Les noms de Bérain et de Béhagle que l'on peut relever sur la tenture des *Triumphes marins* ne laissent subsister aucun doute sur leur origine artistique et sur l'entrepreneur qui veilla à leur exécution. Cependant, contrairement à ce qu'a laissé supposer jusqu'à présent la signature de Béhagle, il est loin d'être prouvé que la suite soit sortie de la manufacture royale de Beauvais, qu'il dirigea à partir de 1684. Vers 1695, on l'oublie trop souvent, Philippe Béhagle installa des métiers pour son propre compte, à Paris. Aussi peut-il se faire, qu'avec deux pièces de la suite des *Conquêtes de Charles XI, roi de Suède*, à la préparation de laquelle Bérain prit une part active, nous possédions dans les *Triumphes marins* un autre ouvrage issu de l'atelier parisien de Béhagle, sinon, d'un atelier dirigé par lui ailleurs qu'à la manufacture royale de Beauvais. Bien plus, il semble qu'à l'exemple de ce qui se produisit pour les *Conquêtes du roi de Suède*, la commande des *Triumphes marins* ait été primitivement donnée à Jean-Baptiste Hinard, fils et associé de Louis Hinard, prédécesseur de Béhagle, à Beauvais. Une pétition, à Louis XIV, de Jean-Baptiste Hinard, conservée à la Bibliothèque municipale de Beauvais, nous apprend que ce dernier « se vit confier l'exécution... des *Attributs de la Marine* pour le grand Amiral de France », mais que « ses ennemis » ayant suscité « par une basse jalousie » les plaintes de « ses créanciers, dans le temps qu'il estoit sur le point d'exécuter une si rare entreprise... s'emparèrent de ses desseins et de ses ouvriers pour achever ce qu'il avoit si heureusement commencé ». Ce témoignage, qui pourrait paraître d'une partialité suspecte, est confirmé par une lettre manuscrite de Daniel Cronström, envoyé de Suède à Paris. Datée du 11-21 février 1698, elle relate que les créanciers de Hinard « le mirent prisonnier » et que ses meilleurs ouvriers « passèrent chez Béhagle ». On ne s'étendra pas davantage ici sur cette curieuse affaire de concurrence, et l'on se contentera d'observer que Cronström, dans cette même lettre du 11-21 février 1698, parle « des belles tapisseries du dessein de M. Bérain », que Mme de Montespan « fait faire pour

son fils le comte de Toulouse ». Cronström, sa correspondance le prouve, possédait parfaitement bien la langue française et l'on peut être assuré que ce n'est pas par inadvertance qu'il parle au présent de l'exécution des « belles tapisseries du comte de Toulouse ». Comme, par ailleurs, les ordres du Roi, conférés au comte de Toulouse, accompagnent les armoiries figurant sur la tenture et que l'on n'y trouve pas la Toison d'Or envoyée au prince par le roi d'Espagne, en 1703, il semble que la date de 1698 puisse être acceptée comme celle du tissage des *Triumphes Marins*.

Quant à l'indication BÉRAIN INV, visible sur les quatre pièces de la suite, si elle confirme la part importante prise par le dessinateur de la Chambre et du Cabinet à leur inspiration, elle ne signifie pas nécessairement qu'il ait été l'auteur des cartons ayant servi de modèles au tapisserie, ni qu'il ait contribué directement à la mise au point des scènes, ayant pour acteurs Amphitrite, Eurus, Vénus, Thétis et le comte de Toulouse en personne sous la figure d'un jeune guerrier antique, présentées par la tenture. Selon ce que l'on a pu constater en d'autres occasions, ce soin dut être laissé à un artiste de moindre envergure, plus familiarisé que Bérain avec les arts de la peinture, travaillant sous « sa conduite ». Notre remarque, qui porte surtout sur des détails secondaires, ne doit cependant pas servir de prétexte en la circonstance. Il demeure primordial et il est facile de le constater.

A l'exemple de la plupart des ornemanistes, Jean I Bérain, sans se répéter exactement, fut parfois amené à reprendre des compositions déjà exploitées en vue d'un travail nouveau. C'est ce qui se produisit pour la tenture des *Triumphes Marins*. Les prototypes de son palais chimérique, digne de l'apothéose d'un opéra de Lulli, avec ses colonnes tout incrustées de coquillages et de coraux, qui sert de refuge aux principales divinités de la mer, sont, d'une part, une planche appartenant à son œuvre gravé, planche inspirée d'un décor pour une reprise de l'opéra d'Athys et, d'autre part, ce même décor directement transposé.

Débarrassée des personnages qui l'animent et de ses détails accessoires, la composition de Bérain, gravée par Gérard-Jean-Baptiste Scotin, montre un ensemble architectural comprenant une colonnade, dont la partie médiane se creuse en demi-cercle. A gauche et à droite, abrités

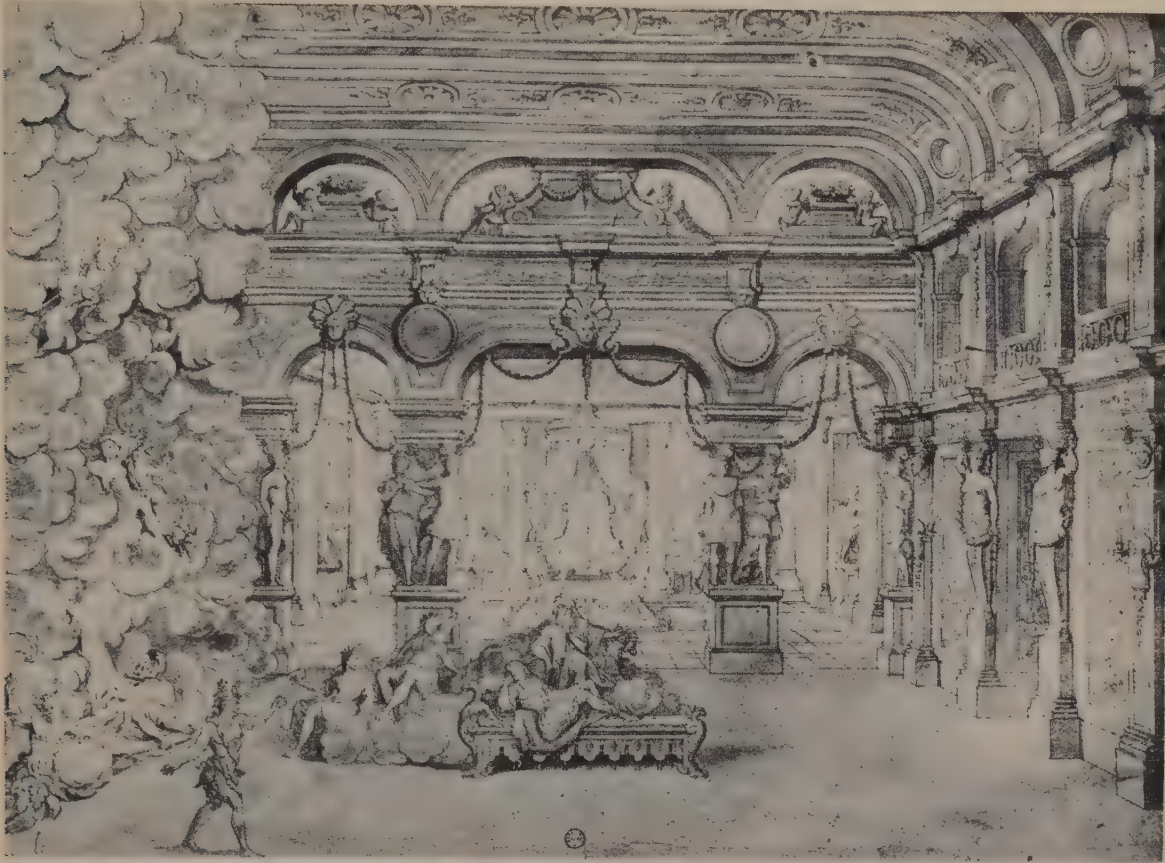


FIG. 1. — JEAN I BÉRAIN (d'après). — LE SOMMEIL D'ATYS.
(Cabinet des Estampes.)

par un ressaut de la colonnade, se trouvent des couples de cariatides entre lesquelles on aperçoit une fontaine constituée par un dauphin crachant l'eau. Au centre se dresse une statue de Vénus, juchée sur un piédestal servant de base à deux naïades. Au premier plan, drapées d'une riche étoffe, des balustrades aboutissant à un pilier bas sont disposées de chaque côté. Une conception générale identique apparaît dans le dessin signalé, qui appartient au Cabinet des Estampes. Il offre pareillement une salle de palais, coupée en son milieu par de robustes piliers contre lesquels sont adossées des cariatides. Celles-ci supportent un entablement servant de base à des arcatures aux jours occupés par des motifs sculpturaux. Au delà de cette salle, on en aperçoit une seconde où un trône est disposé.

La filiation entre les principales caractéristi-

ques des deux pièces décrites et le décor qui constitue le plus grand agrément de la tenture des *Triumphes Marins* se dégage trop nettement de leur publication simultanée pour qu'il soit nécessaire d'insister sur son importance. On peut, d'ailleurs, constater que s'il y a véritablement eu une communauté d'inspiration entre les trois modèles, elle n'a pas été poussée au pastiche. L'adresse de Bérain a été d'adapter chacun au genre, à la technique pour lequel il était conçu. Tout en conservant l'agencement d'un décor de théâtre avec ses portants symétriques et sa toile de fond, il s'est efforcé de resserrer, de réduire la composition destinée au tapisier, sans lui faire perdre de son ampleur, d'éviter les effets de lumière, en augmentant la partie architecturale, d'élever enfin le point de vue en multipliant une ornementation qui par sa



FIG 2. — JEAN I BÉRAIN. — LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE.



FIG. 3 — JEAN I BÉRAIN. — LE TRIOMPHE D'EURUS.

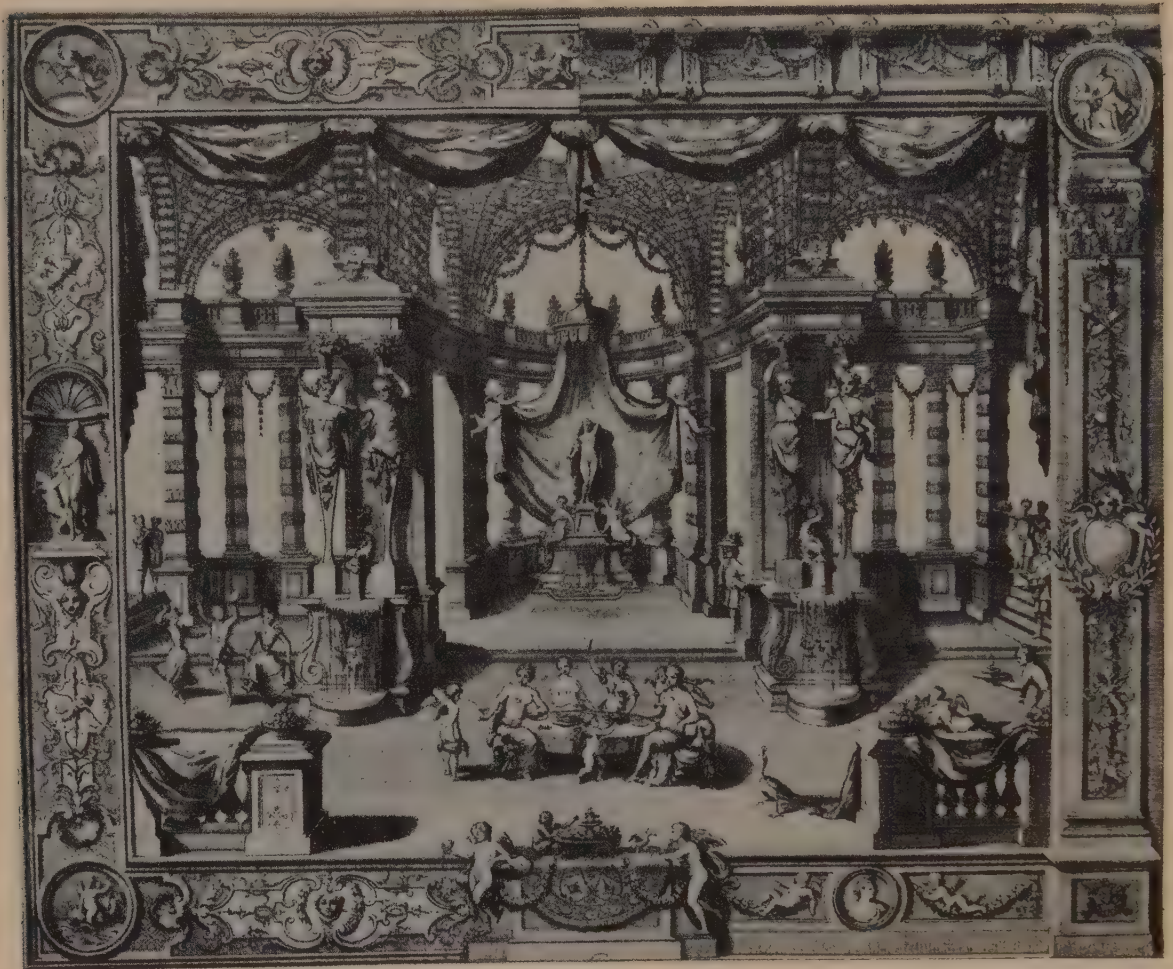


FIG. 4. — JEAN I BÉRAIN. — COMPOSITION ORNEMENTALE.
(Cabinet des Estampes.)

richesse, sa variété, son originalité, amuse l'œil et le séduit.

**

En composant — ou en faisant composer — les modèles des *Triumphes Marins*, Jean I Bérain ne se préparait pas seulement à nous prouver combien son art de décorateur pour l'Académie Royale de musique et son art d'ornema-

niste étaient intimement liés. Il devait aussi montrer qu'à une époque où le souvenir des scènes d'histoire contemporaine, tissées aux Gobelins d'après Charles Le Brun, pesait encore lourdement sur la tapisserie, il sut le diriger vers une esthétique nouvelle qui s'épanouira au XVIII^e siècle.

Roger-Armand WEIGERT.

B I B L I O G R A P H I E

La Sculpture romane. Texte de MARCEL AUBERT, de l'Institut. Photos de JEAN ROUBIER. In-4°, 4 p., XL pl. Paris, 1937. (Encyclopédie Alpina illustrée.) 25 fr.

Il faut redire tous les services que l'on peut attendre de l'Encyclopédie Alpina. Pour un prix modique, voici à portée de l'œil et de la main les chefs-d'œuvre de la sculpture romane. C'est un enseignement qui vient à vous de bonne grâce. Les photographies de Jean Roubier sont admirables. Le relief, la texture, le grain même de la pierre y sont saisis, et les beaux noirs de l'ombre gardent de la transparence, enfin le point de vue est toujours heureusement choisi. Il restait trois pages à Marcel Aubert pour résumer le sens de ces images; son talent, c'est de ne pas s'y être senti à l'étroit.

J. B.

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION. *La Cathédrale d'Amiens.* Photographies originales de J. L. SCHNEIDER. Paris, Plon, 1937, in-8, 64 p., 52 fig. (Editions d'histoire et d'art publiées sous la direction de J. et R. Wittmann.)

Ce n'est pas aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* que nous révélerons le talent de Mme Lefrançois-Pillion. Ils ont tous présents à l'esprit ses beaux articles sur les statues de la Vierge au XIV^e siècle (G. B.-A., 1935). Je voudrais surtout louer dans l'excellent petit livre que j'ai sous les yeux, les qualités maîtresses du style, sa souplesse et sa simplicité. Le sentiment exquis qu'a l'auteur de ce qu'on peut appeler la pureté classique du gothique lui permet de demeurer en ce miraculeux point d'équilibre qu'atteignit l'art français dans la cathédrale d'Amiens, de 1220 à 1248. De là le bonheur constant de l'expression dans une étude nourrie de la science la plus sûre. Quand Mme Lefrançois-Pillion, « un matin de l'été 1225 », nous conduit chez les sculpteurs de pierre — Amiens seul nous offre un programme iconographique complet, exécuté par un atelier homogène, — il semble qu'elle soit l'un d'eux, tant leur âme lui est familière : elle a leur foi, leur naturel, leur sensibilité. C'est plaisir de voir une érudition si déliée, un art qui semble s'ignorer. Ceux-là même qui ont le loisir de compulser les deux énormes volumes de G. Durand, monument dressé sur un monument, feront bien de ne pas négliger cet ouvrage de peu de pages, mais exemplaires. Le mérite du volume est rehaussé par d'admirables images. Mais qu'on lise le texte.

J. B.

Les primitifs français (1350-1500). Texte de JACQUES DUPONT. Paris, Plon, 1937, in-8, 64 p., 60 gravures. (Editions d'histoire et d'art, publiées sous la direction de J. et R. Wittmann.)

Le texte de M. Jacques Dupont se réduit ici au commentaire de soixante images fort bien choisies d'abord,

et admirablement reproduites. Mais ce commentaire, qui se prolonge dans les légendes mêmes des figures, est net et précis, sans inutiles fioritures. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent les qualités de l'auteur, chargé de diriger le laboratoire technique du Louvre. Primitifs français, on sait quelles discussions ce terme même a engendrées. M. Jacques Dupont se fait le champion d'une unité qui pour d'autres n'est qu'une vue de l'esprit, *a posteriori*. Le climat français n'est pas uniforme, mais il est vrai que ses nuances s'accordent — ou finissent par déterminer une harmonie qui n'est que pressentie aux origines. On aime à constater la connaissance exacte que M. Dupont possède de son sujet. Si la place nécessaire lui eût été concédée, il aurait pu nous en tracer au moins sommairement l'historique, et donner au lecteur non initié un aperçu bibliographique. Quant au maître de Saint-Gilles, rappelons que la *Gazette* vient de donner la reproduction des deux tableaux auxquels M. Dupont fait allusion.

J. B.

HALLDOR HERMANNSON. — *Icelandic illuminated manuscripts of the Middle Ages.* — Copenhagen, Levine Munksgaard, 1935.

Dans la somptueuse publication du *Corpus Codicum islandicorum Medii Aevi*, le volume VII est consacré aux manuscrits islandais décorés, du XI^e au XV^e siècle : une série de planches dont quelques-unes en couleur nous permettent d'étudier la belle floraison de la miniature islandaise à l'époque romane et gothique. M. Hermansson a cherché et défini avec clarté son évolution, évolution tardive et due presque entièrement à des modèles étrangers. Ces modèles viennent pour la plupart de France ou d'Angleterre; les rapports sont en effet fréquents entre l'Islande, l'Angleterre et la France dès le XI^e siècle : des évêques comme Bernard, « the Book-wise », viennent d'Angleterre, ou comme Rudolph, de Normandie. Un psautier français qui se trouvait dès une haute époque en Islande a certainement servi de modèle à un groupe de manuscrits islandais. Le plus ancien manuscrit décoré date de 1150 et comporte de grandes initiales de style roman, style qui persiste jusqu'à une date tardive. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, alors que se poursuivent encore des formes décoratives romanes, apparaît un style nouveau par l'intermédiaire de la Norvège qui, sous le règne de Hakon IV, était tournée vers la culture et l'art français. Dans des manuscrits décorés comme la Vie d'Offa (Uppsala Codex), on peut discerner l'influence de Mathieu Paris qui vint en Norvège en 1248, alors que fleurissait l'admirable école de miniaturistes parisiens. En même temps se fait sentir de façon très directe le rayonnement des ateliers anglais comme ceux de Saint Alban : des manuscrits anglais sont importés et copiés, l'un d'eux a servi de modèle aux belles pages de plusieurs calendriers. Le XIV^e siècle est le moment du plus grand épanouissement de la miniature islandaise, durant le XV^e siècle on ne fait que reprendre et répéter des formules anciennes souvent abâtardies. Il est difficile de définir un style décoratif proprement islandais, la longue persistance des formes romanes, des grandes initiales

décoratives au début des chapitres, est pourtant caractéristique, plus tard le traitement un peu aigu des figures humaines montre d'intéressantes variantes sur les modèles français ou anglais. Les textes révèlent certains noms de miniaturistes : Magnus Thorhallson, Thoraninn.

M. Hermannsson étudie en détail les manuscrits religieux, d'un nombre beaucoup plus restreint que ceux des écoles continentales, les manuscrits historiques, les manuscrits juridiques; dans cette série, la plus importante, le miniaturiste montre dans les petites figures qui décorent les marges un sens de conteur alerte et vivant. Ainsi cette belle étude révèle une série de documents trop peu connus où l'on peut suivre le rayonnement lointain de certains ateliers de miniaturistes parisiens ou anglais du moyen âge.

G. L. MICHELI.

EUGÈNE DABIT. — *Les maîtres de la peinture espagnole. — Le Greco - Velasquez.* — Paris, Gallimard, 1937. 135 p., 16 pl. 20 fr.

Cet ouvrage était achevé en juin 1936. On sait la mort prématurée de son auteur, il convient, avant toute chose, de la rappeler avec respect. Dabit affirme d'abord qu'il n'a d'autre titre à parler de peinture que « celui d'avoir été peintre durant dix longues années ». Ceci marque assez sa position et nous vaut à la fois de précieuses indications et d'assez paradoxales affirmations. Dire que Greco ne doit être jugé que du seul point de vue technique, c'est, en effet, donner dans l'arbitraire quand il s'agit d'un artiste dont on sait la culture et les fréquentations : poètes et moines; dont on connaît, du moins en partie, la bibliothèque. Nier son mysticisme par manière de protestation contre les abus de la littérature — fût-ce celle d'un Barrès — c'est aller à contre-sens, en dépit de toute information. Parler d'indifférence au sujet, c'est anachronisme et d'un abus criant en présence de la *Pentecôte* ou de l'*Enterrement*. « Le Greco ne se soucie que de peindre et inventer des formes », voilà qui ne s'accorde guère avec la spiritualité d'un dessin qui le rapproche des primitifs, avec le « pouvoir surnaturel des draperies, des nuages ». Par ailleurs, je suis heureux de me rencontrer avec la critique quand il parle de l'éloignement systématique du Greco pour les Vénitiens, dans la partie féconde de sa carrière, et malgré ce qu'il dut à Tintoret particulièrement. Dabit, en un court passage, fait allusion à son byzantinisme renforcé, sur quoi j'ai cru pouvoir m'étendre ici même. On retiendra surtout de ce livre d'une lecture agréable tout ce que l'auteur a tiré d'une observation minutieuse, la critique formelle d'un homme du métier qui a pris la peine d'étudier longuement les œuvres dont il parle. Les étapes de Velasquez sont indiquées avec netteté. Mais à quoi sert de se mettre tant en garde contre les écrivains. Tout commentaire verbal ou écrit d'un œuvre d'art, c'est déjà, et quoi qu'on en ait, de la littérature. Et pourquoi un homme qui s'exprime comme le Greco n'aurait-il pas le droit et le mérite de méditer et faire oraison? Ou bien n'est-ce pas précisément parce qu'il n'a guère peint que de graves hidalgos ou des sujets religieux, qu'on lui défend, par haine du conformisme, d'avoir pensé à autre chose qu'à son métier?

I. B.

PROF. DR. W. MARTIN. *De Hollandsche schilderkunst in de 17^e eeuw. II. Rembrandt en zijn tijd.* Amsterdam. Meulenhoff, 1936. In-4°, xiv-544 p., front., 259 fig.

Voici maintenant complète, grâce à ce tome II, l'histoire de la peinture hollandaise au XVII^e siècle, dont la *Gazette des Beaux-Arts* analysa le premier volume en mai dernier (1936, p. 313). A « Frans Hals et son temps » succède « Rembrandt et son temps ». Un chapitre est consacré au grand maître. Aucun fait, aucune œuvre essentielle n'y sont négligés. Les traits typiques de l'artiste ressortent, rehaussés par des comparaisons avec Hals et Rubens. Sa place dans l'histoire de l'art est nettement indiquée; son action immédiate marquée par un chapitre sur le portrait et la peinture d'histoire chez ses élèves. Quant à son action indirecte, elle perce dans les chapitres suivants. Selon un plan très clair, ils étudient les autres genres hollandais, peu familiers à Rembrandt, et en mettent en relief les maîtres : tableau de genre, paysage, nature morte, etc. M. Martin est un historien trop pondéré pour exagérer l'influence de son héros. Il connaît le dosage et les limites de celle-ci. Dans le portrait même, à Delft, Mierevelt, exact et froid; à La Haye, Honthorst qui imite Van Dyck, échappent à l'emprise de l'artiste génial. — L'art de la Hollande épanouie apparaît au long de ces pages. Il a perdu sa turbulence juvénile et il observe, avec une sensibilité pénétrante, la réalité familière, dont Rembrandt dégage la spiritualité. L'auteur indique l'« expansion » de l'école hollandaise par les peintres établis au dehors, en Allemagne, au Danemark, en Russie, surtout. Le livre s'achève sur le déclin qui suit la mort de Rembrandt. Le style académique s'impose dans les tableaux de chevalet, comme dans les toiles décoratives qui ornent des intérieurs devenus luxueux, mais il manque d'artiste hors ligne pour le soutenir. Nous aimons retrouver dans cet épilogue les vues d'ensemble qui lient un revirement artistique à une évolution sociale et qui nous avaient captivés dans l'introduction du premier volume. Vingt-huit pages de notes, outre un index, complètent ce remarquable ouvrage. Elles comprennent, entre autres, la bibliographie, qui nous inspire une réserve : elle est trop abondante pour un livre de diffusion. Indiquer une bonne publication récente dispense souvent de citer les écrits périmés qu'elle désigne et utilise. Leur énumération ne peut qu'égarer l'étudiant et l'amateur. L'érudit auteur devrait consentir aux mêmes sacrifices dans cet appendice que dans le texte. Celui-ci doit sa clarté, sa vie, sa valeur pédagogique au choix judicieux des noms, des faits, des œuvres, et à la notion de leur importance relative.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

H. VAN HALL. — *Repertorium voor de geschiedenis der nederlandsche schilder - en graveerkunst... met medewerking van Bertha Woltersson.* — 'S-Gravenhage, Nijhoff, 1936. In-8°, xxviii-716 p.

Ce répertoire sera accueilli avec joie par tous ceux qui étudient l'art hollandais. Il comprend la bibliographie de la peinture et de la gravure bataves depuis le début du XII^e siècle jusqu'à 1932. Un essai analogue avait été publié par van Someren, pour une période plus

restreinte (1500-1875) et pour les Pays-Bas entiers : il date de 1882! M. van Hall, aujourd'hui, exclut la Flandre, mais seulement passé la Renaissance, en la personne des artistes nés après 1550. Les spécialistes des primitifs flamands trouveront donc dans son livre un précieux auxiliaire. Par ailleurs, il a un plan plus large que van Someren. Il admet, outre la peinture proprement dite et la gravure : l'enluminure, la miniature, le dessin, le vitrail, la tapisserie. La « littérature » est répartie selon un ordre méthodique classique : périodiques, galeries publiques et privées, etc., sujets généraux avec de nombreuses subdivisions, enfin monographies d'artistes qui occupent la moitié du volume. Ce dépouillement, très consciencieux, instruira même les érudits. Insistons sur le service inappréciable qu'il rendra, hors des Pays-Bas, par l'analyse de revues néerlandaises secondaires, qui ne sortent guère de leur patrie, par la mention d'ouvrages autochtones, oubliés et rares.

Certes, un pareil répertoire ne peut aller sans lacunes, et l'auteur le sait mieux que personne. La collaboration des lecteurs aide parfois à les combler, aussi l'idéal serait-il de prévoir l'édition d'un appendice. Nous voudrions voir, par exemple, dans ce supplément, les catalogues si précieux de la Galerie Sedelmeyer, dont un seul est cité sur treize, les deux catalogues de la Galerie Brunner, l'article bref, mais important, de Hofstede de Groot sur Vrel (dans *Oude Kunst*). Nous aimerions encore y trouver les « Descriptions » de villes, parues au XVI^e et au XVII^e siècles, et qui, par leurs données sur les peintres et les œuvres de la cité, comptent parmi les sources de l'histoire de l'art hollandais : ainsi la Description de Delft par Bleijswijk et sa réédition par Boitet. Pourquoi sont-elles exclues quand les « Voyages » sont admis? Le monumental ouvrage moderne « Amsterdam in de seventiende eeuw », bourré d'illustrations d'un haut intérêt, mériterait une place d'honneur dans la « Topographie » ou « l'Iconographie » ; on en a retenu, seul, le tome consacré à la peinture. Réclamons, enfin, un index des noms d'auteurs. Il éviterait la recherche longue et aléatoire d'un volume (s'il ne s'agit pas d'une monographie), à travers des sections multiples, parfois indécises, et où les écrits ne sont pas toujours rangés selon l'ordre alphabétique des auteurs.

Si nous nous montrons aussi exigeants, c'est que nous faisons le plus grand cas de ce répertoire, aussi nécessaire au savant qu'au simple chercheur. Notre gratitude va à l'auteur, à la Fondation Frédéric Muller qui en assure la publication. Souhaitons qu'ils continuent leur effort bienfaisant en tenant cette bibliographie à jour par un fascicule décennal. CLOTILDE BRIÈRE-MISME.

Le Mont Saint-Michel. L'abbaye, par MARCEL AUBERT, membre de l'Institut. — *Guide du visiteur*, par PIERRE MOREL. — Grenoble, B. Arthaud, 1937, 100 p., 40 héliogravures.

Rien ne manque à cet excellent guide du visiteur dans l'un des plus prestigieux monuments de France : un résumé chronologique, une histoire succincte mais substantielle de l'abbaye, par le meilleur des spécialistes, un itinéraire, une bibliographie, des plans et coupes de l'abbaye, des renseignements pratiques, le tout illustré par une douzaine de photographes dont on ne peut ici énumérer les noms, mais qui ont tous part à l'ouvrage par leur talent. Voilà un livre qui se recommande lui-même. Compliments aux auteurs et à l'éditeur. J. B.

ELIE LAMBERT. — *Delacroix et les femmes d'Alger*. — Paris, H. Laurens, 1937, in-8, 60 p., xvi pl.

M. Lambert, avec beaucoup de patience et d'ingéniosité, a pu reconstituer la genèse du fameux tableau de Delacroix qui est au Louvre : *Les femmes d'Alger*, et qui date comme on sait, de 1834, ce chef-d'œuvre qui a hanté l'imagination d'un Matisse. Nous y gagnons une très belle leçon d'histoire de l'art. Pas à pas, le critique suit l'artiste dans ses démarches. Au retour du Maroc, Delacroix s'attarde en Algérie, en 1832, parvient à se faire introduire clandestinement dans le harem d'un chaouch, et y prend hâtivement, sinon à l'improviste, des croquis à l'aquarelle. Il a le soin d'inscrire chaque fois le nom de ses modèles : Bahya, Zohra Touboudji, Mouïni Bensoltane ou Zohra Bensoltane. Puis, de retour à Paris, avec son bagage, il compose son tableau à l'aide de ses souvenirs, le recrée en employant de nouveaux modèles. Telle est la part de l'observation, telle celle de l'imagination. Mais le sujet l'obsède, il le reprend souvent et le transforme, et voici la deuxième version, celle de Montpellier, qui date de 1840, et où tout paraît à la fois semblable et changé. L'éclairage a varié, les plans se sont dissociés, le type même des formes est autre. M. Lambert excelle à nous montrer ces écoles du génie.

J. B.

I. VON EICHENDORFF. — *Les Chevaliers de Fortune*. Traduit et illustré de bois, par CHARLES BECKENHAUPT, Bruxelles, édition des artistes, 1937, in-8°, 150 p.

M. Beckenhaupt ne s'est pas contenté de donner, la plume à la main, un subtil commentaire d'Eichendorff : « avec Mozart, un des rares Allemands qui aient eu le génie du caprice ». Au canif, il a gravé de délicieuses vignettes pour illustrer son texte, et l'image est aussi vive, aussi aiguë que le récit. A peine un récit : un rêve qui s'achève en pirouette. L'ouvrage est charmant.

J. B.

La Bretagne et la peinture contemporaine. Texte de GUY-FÉLIX FONTENAILLES.

Signalons ce bel album où sont réunies des reproductions d'œuvres bien diverses, de Boudin à Picasso. M. Fontenailles les a commentées par de jolies pages sur « le pays d'Extrême-France ». Voici le portrait composite d'une de nos provinces les plus singulières.

GASTON VARENNE. — *Bourdelle par lui-même. Sa pensée et son art*. Paris, Fasquelle, 1937, 260 p., avec cinq dessins inédits.

Il est peu de livres qui mieux que celui-ci réussissent à composer, à faire revivre la figure d'un artiste. Bourdelle y apparaît en pleine lumière et grandi. C'est un bel hommage. La dernière fois que je vis l'auteur du *Centaure mourant*, il remettait à Albert Besnard l'épée qu'il avait ciselée pour lui, et j'entends encore l'accent montalbanais de l'artisan chauve et trapu, qui vaticinait en commentant le corps rugueux, tordu en liane, de cette Eve dont il avait fait la poignée d'un glaive académique. C'est bien ce Bourdelle-là qui m'apparaît quand je lis M. Gaston Varenne, mais je saisis mieux

la vraie force poétique de ses propos inégaux qu'on a pu railler parfois. M. Varenne s'efface à chaque instant pour laisser parler son héros. C'est qu'il a pu utiliser et grouper les documents inédits mis à sa disposition par la femme de l'artiste. Le procédé eût été périlleux, mais Bourdelle sort victorieux de l'épreuve, et sa flamme reste belle, même s'il arrive que le résultat d'un effort magnanime paraisse décevant. C'est par le contraste que M. Varenne met en lumière son génie. Opposition instinctive, puis déterminée contre le maître Rodin, opposition de Bourdelle contre Bourdelle dans la recherche désespérée d'un rythme olympien, dont ses élans brisent parfois la sérénité. Cette étude psychologique, appuyée sans cesse sur les témoignages mêmes de son sujet, extraits des leçons données à la Grande Chaumière, des carnets de notes, d'une tenue littéraire non sans confusion, mais traversée d'éclairs, donne une idée juste de l'énorme labeur de cet admirable ouvrier, l'un des artistes les plus probes, les plus hautement inspirés que la France contemporaine ait connus. Les références bibliographiques, le répertoire chronologique des œuvres ont été l'objet d'un soin minutieux.

J. B.

RAYMOND ESCHOLIER. — *Henri Matisse*. — Paris, Floury, 1937, in-12, 107 p., 68 reproductions, dont 8 en couleurs. Anciens et modernes.

L'excellente collection : Anciens et modernes, s'entend à varier nos plaisirs; après le *Rubens* de Paul Jamot,

voici le *Matisse* de Raymond Escholier. A vrai dire, c'est plutôt Delacroix qu'il conviendrait de nommer ici, Delacroix qui éclaire cette « aventure d'artiste ». On aime que le style d'un écrivain s'accorde à son sujet. La verdeur, la liberté allègre, la sensibilité si aiguë de l'auteur de *Cantegril*, voilà bien ce qu'il fallait pour commenter ces savoureuses images, pour conter cette vie. Je recommande les pages qui nous montrent deux compagnons, Matisse et Marquet, s'épuisant à barbouiller des kilomètres de feuilles de laurier pour le Grand Palais de 1900. Quant au critique d'art, il excelle à nous faire saisir la gravité de la méditation du peintre, cette sérénité obstinément poursuivie, son « sentiment religieux de la vie », et la réaction contre l'impressionnisme de « l'animateur le plus éminent de la peinture contemporaine ». L'Orient méditerranéen, l'exotisme des îles océaniques, phases d'un génie que la musique achemine vers le rythme pur, vers cette algèbre sensuelle des danseuses de la Fondation Barnes, quelle aventure, en effet, et quelles errances d'une volonté longuement tendue! Sur ce thème, Escholier institue un colloque où nous entendons René Huyghe et Louis Gillet, Jacques-Emile Blanche, André Lhote ou Claude Roger-Marx; mais la définition spirituelle de son art, c'est Matisse lui-même qui la donne. Je n'ajouterai rien sur la présentation d'un volume aussi attrayant que ses aînés.

J. B.

R E V U E D E S R E V U E S

PANTHEON (mars 1937). ANTONIO MORASSI, *Les fresques de Masolino au baptistère de Castiglione d'Olena*. L'auteur a surveillé la restauration de ces fresques à l'occasion du 600^e anniversaire de leur exécution, en 1435. Il montre leur importance dans l'histoire de la peinture lombarde. Empreintes de souvenirs giottesques, elles annoncent la Renaissance. — ALOIS ELSSEN, *Le legs monumental de Schongauer*. Etude sur la fresque du *Jugement dernier* de la cathédrale de Breisach, récemment restaurée, œuvre de Schongauer lui-même ou de son atelier.

(Avril 1937). GYÖRGY GOMBOSI, *Portraits vénitiens*. L'évolution du portrait dans la peinture vénitienne : Gentile Bellini et Bartolommeo Vivarini; Antonello et Giovanni Bellini; Giorgione, Palma Vecchio et le Titien de la jeunesse; Moroni, le Tintoret et le Titien de la vieillesse; Savoldo, Lotto et Moretto. — OTTO VON FALKE : *Une œuvre inconnue du maître Conrat Meit de Worms*. Les œuvres de cet artiste, très estimé de son grand ami Dürer, sont très rares; l'auteur commente celle qu'il vient de découvrir, un relief sur cuivre de la *Vénus et l'Amour*, dont les rapports sont très étroits avec la seule œuvre signée, la statuette d'albâtre de Judith de la collection Ambras. — HERMANN BEENKEN, *Les portraits peints d'Hubert van Eyck*. Une nouvelle pièce à ajouter au volumineux dossier des discussions soulevées au sujet de l'auteur du retable de Gand.

APOLLO (avril 1937). EDWARD WENHAM, *Argenterie hispano-américaine*. La survivance des traditions artistiques importées d'Europe en Amérique. L'auteur qui, dans un précédent article de la même revue (janvier 1937), a étudié les objets d'argenterie espagnole ecclésiastique conservés aux Etats-Unis, analyse maintenant des œuvres d'influence espagnole dans les républiques de l'Amérique Centrale, dans le Vieux-Mexique et dans le Nord de l'Amérique du Sud. — GORDON WINTER, *Gravures de canotage pour l'amateur*. Les courses de canotage, — Oxford, Cambridge, — ont inspiré au XIX^e siècle, en Grande-Bretagne, de charmantes gravures. — TAMARA TALBOT RICE, *Orfèvrerie russe*. L'orfèvrerie est un des arts mineurs qui de tout temps furent le plus prospères en Russie. Si les influences sassanides et byzantines persistent longtemps, de nouveaux apports européens, — turcs, germaniques, britanniques, scandinaves, — interviennent dès le règne d'Ivan le Terrible.

THE BURLINGTON MAGAZINE (mai 1937). PAUL GANZ, *Un portrait de Charles Brandon, Duc de Suffolk, par le « maître de la Reine Mary Tudor »*. Il s'agit du portrait longtemps considéré comme celui du Duc de Buckingham par Holbein. L'auteur montre qu'il représente Charles Brandon, le favori d'Henri VIII, à qui le roi conféra en 1514 le titre de

Duc de Suffolk, et qui, à la mort de Louis XII, épousa Mary Tudor. L'artiste qui a peint ce portrait serait l'auteur de deux portraits de Mary Tudor, d'un portrait de François I^{er}, encore Duc d'Angoulême, du portrait d'Henri VIII conservé à Hampton Court, ainsi que d'autres nombreux portraits attribués tantôt à Joos van Cleve, à Mabuse ou à Jean Clouet; comme maître Michel, il aurait travaillé, à l'époque d'Holbein, tant en Angleterre qu'en France. L'auteur, à défaut de pièces d'identité, propose de le désigner sous le nom de « maître de la Reine Mary Tudor ». — GUSTAV GLUCK, *Les portraits équestres de Charles I^{er} par Van Dyck*. Etude des portraits équestres de Charles I^{er}, avec une revision des attributions et une esquisse de l'histoire du portrait équestre dans la peinture flamande du XVII^e siècle, et dans l'œuvre de Van Dyck en particulier. — W. B. HONEY, *Effigies royales dans la poterie et dans la porcelaine*. Poteries et porcelaines anglaises du XVII^e au XIX^e siècle. — E. W. TRISTRAM, *La récente découverte de peintures murales à l'abbaye de Westminster*. Deux peintures ont été récemment découvertes sur le mur Sud, à l'étage des arcades basses de l'abbaye; elles représentent l'Incrédulité de saint Thomas et Saint Christophe portant l'Enfant Jésus. La qualité de ces peintures atteste la main d'un grand maître qui vivait à la fin du XII^e siècle. — LORD GERALD WELLESLEY, *Meubles de la Régence*. Aucun nom célèbre, comme celui de Chippendale, par exemple, n'illustre les meubles du style de la Régence. Cependant ceux d'Henry Holland, de Thomas Sheraton, de Thomas Hope et de George Smith, dont l'art est analysé dans cet article, mériteraient de l'être au même degré. — E. ALFRED JONES, *Quelques plats de couronnement*. Quelques précieux exemples de coupes, plats et autres vaisselles royales ayant servi au moment des cérémonies du couronnement. — IGNAZ SCHLOSSER, *Quelques verres gravés au diamant de la collection Ruhmann*. — ANDREW SHIRLEY, *La procession du couronnement de Guillaume IV*. Il s'agit de l'une des œuvres les plus exquises de Constable. — N. S. TRIVAS, *Nouvelles lumières sur le portrait dit de Hendrikje par Rembrandt, conservé à Edimbourg*. L'auteur montre que ce portrait serait plutôt celui de Saskia, ce qui entraînerait la revision des dates d'un grand nombre de portraits de Rembrandt exécutés à la même époque.

LE COURRIER GRAPHIQUE (février 1937). PIERRE MORNAND, *Takal, portraitiste linéaire, évocateur d'insaisissable*. — MARC JARYC, *La publicité du livre*. La propagande, le prestige du livre, dont en France on se préoccupe assez peu, font l'objet aux Etats-Unis d'une publicité très directe et pour ainsi dire populaire, par voie d'affiches et de réclames de tout ordre. Ce procédé, dont l'auteur étudie quelques exemples, commence déjà à être adopté par les artistes français. Il est assez décourageant de penser que pour assurer l'avenir matériel du livre, la critique littéraire doit céder la place au peintre de bâtiment.

LA REVUE DE L'ART (avril 1937). LÉO VAN PUYVELDE, *Les portraits des femmes de Rubens*. Isabelle Brant, Hélène Fourment, la vie amoureuse ou, plus encore, la tendre vie conjugale de Rubens à travers ses œuvres. Brillante biographie romancée qui n'empêche pas l'analyse serrée des tableaux étudiés et une décision très nette, et toujours justifiée, devant des problèmes

d'attribution très discutés. Cet article est la publication *in extenso* de la conférence faite récemment par l'auteur à l'Ecole du Louvre. — ANDRÉ DÉZARROIS, *La peinture et la sculpture catalanes du XI^e au XVI^e siècle*. Cet article de fond perpétuera le souvenir de la magnifique exposition qui vient de fermer ses portes au Musée du Jeu de Paume.

REVUE DES DEUX-MONDES (15 avril 1937). ANDRÉ JOUBIN, *Lettres d'Eugène Delacroix à sa sœur Henriette*. Les quarante lettres écrites par Delacroix à sa sœur Henriette, entre novembre 1819 et juin 1822, apportent de précieux renseignements sur un moment qui reste encore obscur de la vie de l'artiste, qui n'avait pas encore commencé alors à tenir son journal. — RAYMOND ISAY, *Les expositions universelles. L'exposition de 1878*. Un nouvel article de la série consacrée aux prédécesseurs de l'Exposition de 1937. Celui-ci porte sur l'Exposition de 1878, « la plus sage des expositions universelles ». L'auteur montre cependant qu'elle « s'ouvrit, tout comme ses devancières, dans une atmosphère internationale profondément troublée ».

(1^{er} mai 1937). RAYMOND ISAY, *Les Expositions universelles. De 1889 à 1937*. Conclusion d'une série d'articles consacrés aux expositions universelles organisées à Paris avant celle de 1937. L'auteur étudie ici celles du siècle présent, mais il montre que c'est 1937 qui doit marquer la véritable naissance du XX^e siècle, les précédentes ayant par leur art et par leur esprit appartenu à un passé plus ou moins lointain. De celle de 1937 il appartient à l'avenir de juger, mais dès maintenant il est permis de se réjouir que tout ne soit pas voué à la destruction parmi tant de constructions nouvelles. Le nouveau Musée du quai de Tokio, le Musée de l'Homme, le Musée des Arts populaires, le Musée des Monuments français, le Musée de la Marine, tout en apportant de sensibles améliorations à la vie muséographique française, perpétueront le souvenir de l'œuvre provisoire mais gigantesque entreprise et menée à bien par la France à un moment difficile de son histoire.

REVUE DES ETUDES GRECQUES (avril-juin 1935). W. DEONNA, *Les yeux absents ou clos des statues de la Grèce primitive*. L'auteur montre que l'absence des yeux sur les statues antiques n'est pas seulement due à une insuffisance de moyens techniques. Des raisons mythiques interviennent également, qui ne contredisent nullement l'explication technique, mais la complètent.

REVUE DE PARIS (1^{er} mai 1937). PAUL ALFASSA, *L'art catalan*. « Il faut oublier, si on le peut, que nous devons à une guerre civile de voir au Musée du Jeu de Paume un très bel ensemble de peintures, de sculptures et d'objets d'art catalan, datant du XI^e au XV^e siècle, afin que la cause de leur venue — qui est affreuse — ne nous empêche pas de goûter le plaisir désintéressé que donne l'art... » Cette étude est une des meilleures qui s'attachent aujourd'hui à tirer d'un injuste oubli cette expression si belle du génie artistique catalan, telle qu'elle s'est manifestée à une époque... moins barbare que la nôtre.

GANDIREA (juin 1937). AL. BUSUTIOCEANU, *Le Greco dans la Collection Royale de Roumanie*. Nouvelle étude sur les magnifiques tableaux qui, beaucoup grâce à l'auteur de cette étude, sont actuellement les hôtes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

MUSÉE SILÉSIE DES BEAUX-ARTS, BRESLAU. — Une grande exposition commémorative de Frédéric le Grand organisée au Musée Silésien de Breslau a révélé trois bustes de l'Empereur inconnus jusqu'ici; deux de ces bustes sont l'œuvre de Gottfried Schadow; le premier porte la signature de cet artiste et la date de 1804; l'autre porte la même signature et l'inscription suivante : « Mathias Lequine, fondeur, et L. Coué, ciseleur, de Paris, 1820 »; la part de ces artistes français est sensible dans l'exécution de cette œuvre. Le troisième buste est attribué à Christian Rauch. Un article de M. WALTER NICKEL consacré à ces trois bustes a paru dans le numéro de mars 1937 de *Panthéon*.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRES. — Le Musée est riche en précieuses reliures. Dans le numéro d'avril d'*Apollo*, paraît, sous la plume de M. CYRIL G. E. BUNT, une intéressante étude sur les reliures germaniques (IV^e article). Beaux exemples de cet art, du x^e au xvii^e siècle, en Rhénanie, en Alsace, en Saxe, à Nuremberg, etc.

MUSÉE ACADÉMIQUE DES BEAUX-ARTS, BONN. — Une petite tête d'une statuette de bronze découverte parmi les ruines de l'ancienne Thèbes, Haute-Egypte, est entrée au Musée de Bonn. M. ADOLF GREIFENHAGEN l'étudie dans *Panthéon* (mars 1937) et montre que c'est l'effigie d'un Grec, exécutée au iv^e siècle avant J.-C.

MUSÉE CROZATIER, VILLE DU PUY. — Le Musée vient d'accepter le legs de la collection de M. Léon Cortial qui comprend une vaste bibliothèque et des pièces d'archives relatives à l'histoire du Velay, ainsi qu'une collection de bijoux exécutés par les orfèvres émailleurs du Puy, quelques sculptures de la Renaissance, des portraits représentant des personnages du Velay et des souvenirs se référant au culte de la Vierge noire du Puy et aux pèlerinages.

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS. — Les objets de la magnifique donation qui vient d'être faite au Louvre par M. et Mme D. David Weill sont actuellement exposés à la Salle Denon. Cependant, par la volonté du donateur aussi modeste que généreux et préoccupé des seuls intérêts du musée, ils ne resteront pas réunis ultérieurement comme c'est malheureusement le cas pour tant de collections privées dévolues en entier au Louvre; ils seront répartis entre les différentes sections du musée auxquelles ils appartiennent logiquement. Dans le dernier numéro du *Bulletin des Musées de France*, ces chefs-d'œuvre font l'objet d'études serrées de la part des conservateurs des divers départements du Louvre ainsi enrichis : M. VERGNET RUIZ étudie les deux superbes toiles : le *portrait de Madame de Sorquainville*, par Perronneau et *A la Grenouillère*, par Renoir; M. GABRIEL ROUCHÈS : le pastel de Perronneau considéré comme le *portrait de Dominique de Bastard*; le célèbre dessin de trois têtes de nègres de Watteau provenant de la vente Mariette; la miniature de François Dumont représentant Marie-Antoinette avec ses enfants; et un émail de Hall. Le buste de la Comtesse de Jaucourt par Houdon fait l'objet d'un article de

M. PAUL VITRY, qui trahit toute sa satisfaction à voir cette pièce si belle parmi les collections qu'il conserve. Mais cette donation ne compte pas seulement des objets d'art des temps modernes : M. CHARLES BOREUX évoque l'importance de la statue de Sokhmit de l'époque néo-mémphite dont se glorifie sa section; M. J. CHARBONNEAUX étudie la statuette en bronze d'un jeune homme debout datant du v^e siècle et originaire probablement du sanctuaire d'Apollon à Delphes. Enfin, M. GEORGES SALLES analyse le bel ensemble de statues, céramiques et fresques chinoises.

LA GRAVURE AU MUSÉE DU LOUVRE. — La question du Musée de la gravure est posée par la magnifique donation du baron Edmond de Rothschild. Le conservateur de la collection, M. ANDRÉ BLUM, dans une interview accordée à M. MAURICE ROMAIN pour le *Courrier Graphique* (février 1937), précise les projets relatifs à la conservation et à la présentation future de cet ensemble unique. Nous pouvons nous réjouir d'autre part qu'à l'occasion de l'Exposition de 1937 cent incunables de cette collection seront exposés bientôt au Musée du Jeu de Paume.

MUSÉES DU LOUVRE ET DE LYON. — Dans le fascicule d'avril 1937 de *Panthéon*, M. GEORGES KARO signale les deux importantes découvertes faites par Humfry Pane, le grand savant mort prématurément au cours de ses recherches sur l'Acropole d'Athènes (Cf. : H. Payne and G. M. Young : *Archaic Sculpture from the Acropolis*, Londres, the Cresset Press, 1936). Ces découvertes sont : 1^o la statue à laquelle appartient la célèbre tête Rampin du Louvre, statue équestre, la plus ancienne de son genre, représentant un noble Athénien du début du règne de Pisistrate, vers 550 avant J.-C.; 2^o trois fragments de la fameuse statue de femme du Musée de Lyon, que l'on considérait jusqu'ici comme un rare exemple de l'art ionique en Asie-Mineure; ces fragments prouvent que c'était là une des statues de Coré qui décoraient l'Acropole d'Athènes, la première portant le vêtement ionique, importé à Athènes de l'est de la Grèce, vers 550 avant J.-C. également.

MUSÉE DE LA VILLE DE LA HAYE. — Une *exposition d'art ancien dans les collections de La Haye*, organisée récemment par ce musée, a démontré que, malgré les nombreuses dispersions de la fin du siècle dernier, La Haye possède encore des collections privées extrêmement riches, particulièrement en œuvres de l'art hollandais. Un article de fond signé de M. FRITHJOF VAN THIENEN (*Panthéon*, mars 1937), étudie les principales pièces qui ont figuré à cette exposition : portraits par Jean Gossaert, Isenbrandt, Bartel Bruyn, Miereveld, Ravesteyn, Thomas de Keyser, Rembrandt, B. van der Helst; miniatures de Cooper, Hoskins et Petitot; paysages par Pierre Brueghel le Jeune, Jan Brueghel et Savery, Salomon et Jacob van Ruysdael, Jan van Goyen et Guardi; peintures de genre de Jean Steen; une Sainte Famille de Murillo; parmi les bronzes, médailles et plaquettes, des œuvres de Germain Pilon, Hans Reinhardt, Peter Flötner, Hans Schwarz, etc., ainsi que des œuvres d'art de l'Extrême-Orient.